Actes de la rencontre nationale

École et cinéma

17, 18 et 19 octobre 2007 - Strasbourg

avec le soutien
du ministère de l'Éducation Nationale (Dgesco et SCÉRÈN-CNDP)
et du ministète de la Culture et de la Communication (CNC et D.D.A.I)

en partenariat avec
Les Cinémas Star de Strasbourg,
l'Inspection académique du Bas-Rhin, la DRAC Alsace, le Parlement Européen,
Le Conseil Général du Bas-Rhin, Vidéo Les Beaux Jours/Maison de l'image - Pôle régional d'éducation à l'image, Alsace Cinémas, l'Agence Culturelle d'Alsace, Arte France et le Gœthe Institut de Nancy

Document édité par *Les enfants de cinéma*



À Strasbourg, ensemble !

par Eugène Andréanszky, délégué général des *Enfants de cinéma*

Chaque nouvelle *« Rencontre Nationale École et cinéma »* est un recommencement et une nouvelle étape pour *Les enfants de cinéma*.
Elle démarre un mois après la rentrée scolaire au cœur de l'automne et nous donne à tous, à chaque fois, l'élan nécessaire pour tenir jusqu'au printemps et le retour du soleil.

Cette année Strasbourg nous accueillait, belle ville à taille humaine où le passé et le présent s'entrelacent à l'infini et où la convivialité et la générosité de nos partenaires locaux ont fait de cette « Rencontre Nationale 2007 » une aventure unique pour *Les enfants de cinéma*.
Financée au niveau national essentiellement par le C.N.C (Centre national de la Cinématographie) et la D.D.A.I (Délégation au développement et à l'action internationale du ministère de la Culture et de la Communication), la réussite de la « Rencontre Nationale » dépend également, à chaque nouvelle rencontre, de l'implication des partenaires du terrain.
Je parlerai en premier du *cinéma Star* et de son équipe formidable de professionnels passionnés, avec une mention spéciale à Flore Tournois et Stéphane Libs, et de l'Inspection Académique du Bas-Rhin avec Patrick Straub infatigable, qui nous a permis notamment de découvrir en direct le beau projet sonore et musical d'une classe de CM 2 du Bas-Rhin : *La légende du bâton magique*.
Et je me dois de remercier immédiatement la DRAC Alsace avec Denis Darroy ainsi que Marie-Claude Farison, formidable de disponibilité et d'engagement en l'absence de Denis cloué sur son lit de douleur par une opération au genou. Et de remercier aussi très chaleureusement la Députée européenne Catherine Trautmann, qui nous a ouvert «grand » les portes du Parlement Européen pour une parole forte et humaine, et une matinée « bilingue » mémorable tournée vers notre voisin européen l'Allemagne. Dommage… le temps nous a manqué pour un véritable échange avec nos invités allemands !
Et bien sûr il faut citer *Vidéo les Beaux Jours/Maison de L'Image* - Pôle régional d'éducation à l'image et Georges Heck, partenaire de la première heure, l'association de salles *Alsace-Cinémas* et enfin l'Agence Culturelle d'Alsace, sans oublier la participation du Goethe Institut de Nancy, d'Arte France et du Conseil Général du Bas Rhin, soit un magnifique travail d'équipe investie, solidaire et efficace aux côtés des *Enfants de cinéma*.
Enfin un petit regret du côté de l'*Odyssée* et, seul absent de marque, la Mairie de Strasbourg et un bien triste interlocuteur, aussi obtus qu'administratif…

Un rendez-vous annuel riche, humain, passionné, pédagogique et cinématographique qui vient nourrir la pratique de réflexions et d'apports artistiques, philosophiques, historiques pour échanger sur les fondements du projet *École et cinéma* et mettre en lumière son exigence et son formidable dynamisme sur tout le territoire.

Et quelques morceaux choisis remarquables qui témoignent à chaque fois de notre réflexion commune, de nos points de vue différents et convergents, de la diversité de notre réseau et de notre maillage territorial… tous tendus vers un but commun, favoriser la rencontre de l'enfant avec l'art cinématographique.

Parions que cette nouvelle « Rencontre Nationale *École et cinéma* » y a contribué !
Bonne lecture à tous.

Eugène Andréanszky
Délégué général des Enfants de cinéma

Sommaire

Ouverture de la Rencontre nationale

Stéphane Libs, directeur des cinémas STAR :

D'abord vous souhaiter la Bienvenue à Strasbourg, et remercier Eugène et *Les enfants de cinéma* de ce coup de projecteur sur ce que nous faisons au niveau du cinéma dans l'Est de la France. Pour remplacer en quelque sorte les représentants de la municipalité, je vais vous dire comment fonctionne Strasbourg. Vous êtes là, comme sur une sorte d'îlot, et *Les enfants de cinéma* assumeront durant cette manifestation tout ce que vous ferez de ce côté-ci de de ville. Mais passé les ponts qui enjambent l'Ill, terminé, on n'assume plus rien. J'espère à travers ses mots que vous prendrez un peu de plaisir à découvrir cette ville, et pourquoi pas vous échapper aussi dans les autres quartiers si vous en avez le temps…



École et cinéma aux cinémas STAR, est en quelque sorte le travail jamais visible de la salle. On fait dans ce lieu beaucoup de rencontres, et rien que les jours à venir, 4 rencontres–débats représentatifs de notre travail : Cela va d'une ouverture grand public de notre programmation vendredi soir avec « Le Premier Cri » en avant-première, à Christine Carrière qui viendra présenter lundi soir son film *Darling* , à une soirée spéciale avec Christophe Honoré et son musicien Alex Beaupin mardi où entre les deux films musicaux qu'ils ont réalisé, *Dans Paris* et *Les Histoires d'amour* Alex Beaupain proposera un concert et pour finir mercredi par la venue pour son dernier film de Manoel de Oliveira accompagné de Michel Piccoli… Une semaine assez chargée – qui enchaînera la semaine prochaine avec un festival à l'initiative de notre salle, « Anima'Star », dédié à l'animation pour les tout-petits, puis dans la foulée, un festival Coréen avec comme thématique le « cinéma érotique coréen » dont plusieurs inédits jamais passés en France – un éclectisme qui, comme vous le voyez fait qu'on ne s'ennuie pas à Strasbourg ! Votre Rencontre tombe donc dans notre organisation juste les trois journées d'octobre où rien n'était prévu. Je vous en remercie, ainsi que tout le personnel de la salle qui fera des heures en plus ces trois jours...

Dernière chose importante, je n'ai que de bonnes paroles sur *École et cinéma*, mais s'il y a quelqu'un à applaudir, je voudrais qu'on remercie la cheville ouvrière du dispositif sur le Bas-Rhin, à savoir la personne qui par conviction et militantisme a relancé *École et cinéma* quand il a failli s'arrêter il y a trois ans sur notre département, Flore Tournois, mon assistante de Direction.

Anne Cochard, CNC :

Bonsoir, c'est la seconde fois que je participe à cette *Rencontre nationale d'École et cinéma*, dont les travaux ont déjà commencé cet après-midi. C'est toujours un moment de partage d'expériences et de réflexions très fort. Des moments qui permettent d'ouvrir des perspectives d'action pour l'avenir.

Comme vous le savez, le CNC soutient ces dispositifs d'Éducation à l'Image depuis très longtemps. Il nous paraît évidemment indispensable de faire découvrir le cinéma, comme une expression artistique à part entière, de former le public de demain en lui faisant découvrir le cinéma dans une salle de cinéma – enjeu aujourd'hui considérable, de faire découvrir toute la diversité du cinéma – ne pas être prisonniers d'un cinéma dominant, et contribuer bien évidemment à la compréhension des images et à l'élaboration d'un jugement critique.

Dans ce cadre général, le CNC apporte une attention et un soutien particulier à *École et cinéma* et à l'association *Les enfants de cinéma* qui porte avec exigence et succès la mission d'éveiller les plus jeunes à la sensibilité artistique. Quelques mots sur la vie de nos dispositifs. Nous avons enfin, l'an dernier, conclu notre Cahier des charges – sujet qui nous a occupés dès mon arrivée, mais qui avait occupé mon équipe bien avant. Nous avons aussi obtenu l'an dernier des mesures nouvelles du Ministère de la Culture, pour la revalorisation des financements des coordinations – sûrement encore insuffisante, mais c'était déjà un effort. Dans le cadre de la célébration des 20 ans de *Collège au cinéma*, le CNC a aussi lancé une étude sur l'ensemble des dispositifs d'éducation à l'image et leur impact. Vous serez certainement sollicités dans ce cadre.

Enfin, nous essayons de mobiliser parmi nos partenaires européens les pays qui partagent notre approche et nos objectifs en matière d'éducation au cinéma, en particulier pour sensibiliser la Commission européenne à la spécificité de ces dispositifs dans la réflexion qu'elle mène sur l'Éducation aux média.

Et, peut-être le point le plus important, comme vous le savez sans doute, le ministère de l'Éducation nationale et la ministère de la Culture et de la Communication, sont en train d'élaborer un plan d'action commun, pour l'Éducation artistique et culturelle qui, je pense, va nous occuper pendant de nombreux mois.

Pour terminer, je veux juste vous dire qu'au CNC, sommes très conscients de l'engagement et de la passion qui vous anime tous pour transmettre cet amour du cinéma qui je crois nous réunit, et je souhaite vous en remercier très fortement.

Fabienne Bernard, DDAI :

Avant de commencer ce discours, je voudrais rendre hommage à un collègue et à un ami, grand militant de l'éducation artistique et culturelle, plus connu dans le milieu du théâtre pour lequel il a oeuvré tout au long de sa carrière. Il s'agit de Jean Bénézech, disparu brutalement alors qu'il venait de prendre sa retraite. Sa disparition va peut-être donner une coloration spéciale à mon propos. Car l'éducation artistique et culturelle doit beaucoup à des personnalités comme celle de Jean, que sans la conviction de chacun à tout niveau hiérarchique de l'administration de l'éducation nationale, de la culture et des structures culturelles, l'éducation artistique et culturelle ne pourrait rester qu'un argument de campagne électorale.

Alors, où en sommes-nous en cette rentrée ? Quelles sont les raisons d'espérer et de continuer le travail ?

Le premier des espoirs réside dans les décrets d'attribution des deux ministères. En effet que ce soit dans le décret d'attribution de missions de l'éducation nationale ou celui de la culture, l'éducation artistique et culturelle y apparaît en très bonne place.

De cette inscription découlera un nouveau plan d'action qui devrait être annoncé lors d'une communication lors d'un prochain conseil des ministres. Ensuite un protocole sera signé entre les différents ministères impliqués, la Culture, l'Éducation nationale, l'Agriculture, l'Enseignement supérieur et la Jeunesse et les sports.

Quelles sont les principes de ce nouveau plan ?

Sont d'abord réaffirmés des fondamentaux comme la place des artistes et le partenariat, qui heureusement font encore le socle de cette politique. La principale nouveauté de ce plan réside dans la volonté des deux ministres pour que l'histoire des arts imprègne tous les enseignements et non pas seulement les enseignements artistiques.

Qu'espérer pour le dispositif *École et cinéma* dans ce nouveau contexte ?

La réaffirmation que le dispositif sera étendu à plus d'élèves en visant la généralisation tout en conservant son degré d'exigence, que la collaboration exigée au plus haut niveau entre les deux ministères se traduise dans le respect des engagements financiers fait auprès des partenaires.



Du côté des professionnels, qu'attendre du nouveau contexte cinématographique, de la crispation entre les différents opérateurs ?
L'affaire du recours devant le tribunal administratif d'UGC et de MK2 contre la mairie de Montreuil pour concurrence déloyale va permettre un éclaircissement des missions de chacun des opérateurs qu'ils soient salles bénéficiant de soutiens publics, salles art et essai ou salles de circuit.
Dans ce débat, l'attaque des groupes se concentre essentiellement sur la politique tarifaire et sur le fait que les salles dites publiques pratiquent des tarifs trop bas. Serait-il possible aussi d'évoquer les politiques culturelles et de sensibilisation et d'accès aux publics. Quelle est la valeur ajoutée pour le spectateur, le citoyen et pour les jeunes ?
La mission que les deux ministres de la culture et de l'économie ont confié à Jean-Pierre Leclerc et Anne Perrot sur la question du droit de la concurrence appliqué au cinéma apportera peut-être des réponses aux questions devant lesquelles les coordinateurs d'*École et cinéma* sont confrontés.

Dans quel champ se situe-t-on lorsqu'on diffuse un film devant un public scolaire ? Dans celui de l'éducation artistique et culturelle, mission de service public ? Ou dans celui du marché donc régulé par les règles de la concurrence ? Quel sera le poids du cahier des charges d'*École et cinéma* dans ce contexte exacerbé ? Peut-on imaginer un droit sectoriel en marge du droit de la concurrence qui prenne en compte les objectifs culturels ?

Pour ne pas rester sur les interrogations de l'avenir, je nous inviterai à prendre du recul, à regarder derrière nous et constater le chemin parcouru depuis 20 ans. Constater la diffusion du cinéma auprès des jeunes sur le territoire national, constater le nombre d'emplois créés pour cette éducation artistique.

Il faudra continuer à s'appuyer sur cette histoire pour continuer à construire pierre par pierre, plan de cinq ans, en plan de relance en plan d'action successifs et rester convaincus.

Karine Savigny, DGESCO :

Bonsoir. Ce petit mot d'ouverture, d'abord pour rappeler le cadre du dispositif, qui doit permettre aux départements de fonctionner selon leur spécificité et dans le respect des orientations nationales : Les programmes, qui donnent des orientations concernant l'éducation aux images dont fait partie le cinéma.
Le socle commun que chacun ici connaît : Le cinéma y trouve sa place dans le 5ème pilier, celui de la culture humaniste – en cela, la Conférence de Heinz Wismann était donc très pertinente.

Autre point important : la circulaire du 22 janvier 2007 qui rappelle que l'éducation artistique et culturelle fait partie intégrante de la formation générale qui engage les écoles à inscrire un volet artistique dans leur projet d'école, afin que le dispositif advienne dans l'école et pas uniquement dans quelques classes.

Et enfin, des outils : À votre disposition aussi côté Culture, le cahier des charges national d'*École et cinéma* qui a été envoyé aux recteurs et aux inspecteurs d'académies, auquel chacun des partenaires peut désormais se référer, et qui doit permettre d'élaborer les projets départementaux dont on peut trouver un exemple sur le site des *Enfants de cinéma*.

Je voulais également rappeler la spécificité d'*École et cinéma*, qui permet avant tout d'aller au cinéma. Seul dispositif national qui concerne le cinéma, intégré dans le temps des enseignements (à partir du moment où les enseignants s'y inscrivent), il doit donner le goût du cinéma en tant qu'Art aux enfants, en liant en permanence à la fois les approches sensibles, artistiques, et les approches cognitives.

Enfin, c'est un dispositif qui se prête facilement au croisement des arts avec la peinture, la littérature, la musique – un exemple sera donné vendredi avec Hervé Joubert-Laurencin sur le film « *U* » de Grégoire Solotaref. *École et cinéma* offre aux élèves la possibilité d'un parcours d'apprentissage culturel et cinématographique en lien avec d'autres champs.

Dire enfin que les Rencontres sont un temps fort de réflexion, et aussi de formation pour les coordinateurs Éducation nationale, qui leur permet de se nourrir mais surtout de soutenir et de relancer les activités sur le terrain afin que les élèves en soient les premiers bénéficiaires.

Marie-Claude Farison, DRAC Alsace :

Je vous souhaite la Bienvenue en Alsace, au nom de François Laquièze, Directeur régional des Affaires culturelles, ainsi que de mon collègue Conseiller pour le Cinéma Denis Darroy, qui, pour des raisons de santé ne peut pas être ici ce soir, mais est très présent à nos côtés par la pensée, d'autant qu'il a participé activement à la préparation de ces Rencontres de Strasbourg. Je voudrais moi aussi remercier les partenaires cinéma qui permettent la mise en place des opérations « *École et cinéma* », rappeler que le dispositif a été en effet un moment menacé sur ce département, mais est reparti « en flèche » , ce dont les chiffres témoignent sans ambiguité : 2004/2005, 3 salles de cinéma impliquées, 905 élèves - 2005/2006, 9 salles, 1809 élèves – 2006/2007, 9 salles, 2792 élèves. Ça n'est sans doute pas encore suffisant, mais c'est éloquent tout de même, notamment en ce qui concerne l'engagement des services de l'État et des partenaires cinéma pour cette Éducation à l'image des enfants, première pierre d'une culture cinématographique largement partagée dans ce pays et qui, je crois, est l'une des caractéristiques de la France à l'intérieur de l'Europe.
J'évoque l'Europe car vous irez vendredi matin découvrir le Parlement européen, on vous y parlera du jeune cinéma allemand et du regard qu'il porte sur le monde.
Cette terre d'Alsace est en effet au cœur de l'Europe, elle est d'une certaine manière le cœur battant de cette Europe en construction, car elle est et a été un carrefour de cultures parfois antagonistes, hélas, mais qu'elle a su marier. Le DRAC est donc très attentif à développer les liens avec nos voisins européens qui ont la langue allemande en partage, je veux parler du Bade-Wurtemberg notre voisin immédiat, de la Suisse, du Luxembourg, de l'Allemagne dans son ensemble et de l'Autriche, plus lointaine, qui a néanmoins des liens historiques avec l'Alsace puisqu'elle a fait partie dans des temps très anciens des terres héréditaires de la famille régnante d'Autriche. Ce cinéma de langue allemande se présente chaque année en Alsace grâce au Festival Augenblick, qui, de plus en plus, développe les partenariats afin que les jeunes scolaires découvrent eux aussi le patrimoine et les nouveautés cinématographiques de nos voisins.
Il existe également d'autres opérations, avec la Maison de l'Image par exemple, telles les Rencontres vidéo entre le Bade-Wurtemberg et l'Alsace, qui sont l'un de nos projets éducatifs transfrontaliers soutenus par l'Institut Goethe.
Vous allez j'espère découvrir avec bonheur les aspects riches et divers d'une cinématographie qui mérite d'être mieux connue en France. Et pour conclure, je vous souhaite un excellent séjour en Alsace.

Philippe Biteau,
Inspecteur d'Académie du Bas-Rhin :

Je voulais vous remercier d'avoir choisi Strasbourg pour votre Rencontre nationale, remercier les coordinateurs d'être venus si nombreux à Strasbourg, qui est - même avec le TGV - une ville très éloignée de beaucoup de départements et régions de France, merci beaucoup d'être là. Pour nous, c'est un encouragement à poursuivre les efforts que nous avons entrepris afin de donner au cinéma toute sa place dans la formation des élèves, dans ce que j'appellerais la constitution de leur conscience artistique et esthétique.

En tout cas, soyez remerciés d'avoir choisi notre ville et notre département, je vous assure que cela nous fait plaisir et constitue un honneur.

Votre présence est pour nous d'une certaine façon un encouragement parce que nous revenons d'un petit peu loin.
Nous venons de procéder ces dernières années à un recadrage de l'opération, qui s'était peut-être éloignée de ses buts d'origine.
Nous avons été comme sans doute beaucoup d'entre vous dans les premiers départements à adhérer à *École et cinéma* dès sa création en 1994 et nous avons eu besoin de redonner un second souffle à ce dispositif, en lui redonnant son sens pédagogique.



Strasbourg : Vue de la cathédrale

Il s'agit évidemment d'amener les élèves dans les salles de cinéma, c'est essentiel, le cinéma s'apprécie dans les salles, pas en DVD. Même si ce dernier peut rendre des services éminents sur le plan pédagogique par sa souplesse d'utilisation, je suis comme vous convaincus que c'est dans une salle de cinéma que l'on peut vraiment ressentir cette émotion esthétique propre à cet Art particulier. Mais les pédagogues que nous sommes ne sont pas là pour « surfer » sur les émotions, les entretenir ou les exploiter, une émotion a un intérêt évident dans le domaine artistique, nous sommes dans le domaine du Sensible, mais ça doit être instruit et éduqué. C'est notre rôle de pédagogues que de donner cette instruction et cette éducation à nos élèves. Vous parliez Madame Savigny d'Éducation artistique, c'est bien dans ce domaine-là que nous sommes. Alors nous avons fait en sorte que le dispositif se recadre bien sur un « projet pédagogique ». Sans entrer dans le détail, vous en avez une illustration sur les murs de cette salle, et demain en recevant une classe qui participe à *École et cinéma*. Or nous avons associé ces *« parcours École et cinéma »* autant que nous le pouvions à notre projet départemental qui s'appelle « Soleils ». Et nous avons fait en sorte que la programmation de cette année d'*École et cinéma*, recoupe au moins pour partie notre Projet départemental. On est bien dans le cadre d'un projet pédagogique global, dans lequel les classes et les écoles sont invitées à inscrire leurs projets particuliers. Le résultat est que nous avons fortement progressé en terme de fréquentation du dispositif. 2700 élèves l'année écoulée, soit 900 de plus que l'année précédente. Mais si l'on compte 63 000 élèves d'élémentaire sur le département, à 4% notre marge de progression est encore importante dès lors que nous pourrons trouver des partenaires du côté des salles pour accueillir nos élèves bien évidemment. Voici notre paysage actuel d'*École et cinéma* dans le Bas-Rhin, dispositif qui se porte bien mais qui pourrait se porter mieux encore.
Ensuite, dernier point qui m'a beaucoup intéressé dans le programme de votre Rencontre nationale, la place que vous avez donné au cinéma allemand. Cela nous intéresse particulièrement, et pas seulement sur le cinéma : vous savez peut-être que l'Académie de Strasbourg a une politique des langues très originale, une fusée à trois étages : Premier étage, celui qui nous intéresse ce soir, le moteur qui donne l'élan, le dynamisme à la fusée, celui de l'école élémentaire et maternelle. Dans notre Académie, 97% des élèves de l'École élémentaire font de l'Allemand. Position dominante qui s'explique par l'histoire, la géographie et aussi par l'intérêt ensuite pour les adultes d'aller trouver du travail en Allemagne. Un point de vue culturel et économique. Et sur ces 97%, presque 8 % des élèves sont dans un dispositif qu'on appelle le bilinguisme paritaire, 13 heures d'enseignement en allemand / 13 heures en français. Et ces classes développent des partenariats avec les classes allemandes. Alors l'idée que nous avons envie de mettre en pratique, c'est d'enrichir les projets actuels de ces classes bilingues françaises avec leurs partenaires allemands qui portent souvent sur le Sport – plus facile quand les compétences linguistiques sont encore limitées – ou sur l'Éducation à l'environnement, qui plaît beaucoup à nos partenaires allemands et qui est une préoccupation très forte en Alsace.
Je pense que nous allons ajouter un troisième volet à ces partenariats, le cinéma allemand lui-même. Et nous avons un début d'expérience de l'intérêt de cette démarche, puisqu'en dehors d'*École et cinéma*, nous avons avec l'Institut Goethe commencé à développer des séances de cinéma allemand en allemand pour les élèves du bilinguisme et leurs parents, à raison d'une fois par trimestre. La première séance a eu lieu samedi dernier, a rassemblé 180 élèves avec leurs familles. Nous aurons donc une base pour développer ce projet d'un partenariat franco-allemand autour du jeune cinéma allemand.

Vous voyez que dans le Bas-Rhin, nous avons quelques idées, quelques projets, quelques actions, je ne doute pas que les vôtres soient également très intéressantes, j'espère que vous aurez l'occasion d'échanger au cours de ces trois journées sur ce thème. Je vous souhaite un séjour fructueux sur le plan du travail et d'avoir le temps de découvrir notre ville de Strasbourg et de profiter à la fois de l'hospitalité et de la convivialité des strasbourgeois. Je vous remercie.



Jean-Pierre Daniel, Président des *Enfants de cinéma* :

Vous avez dans l'éditorial du nouveau numéro du bulletin de l'association, un écho de nos propres préoccupations, et nous y reviendrons durant cette Rencontre. Mais après ces divers remerciements, j'ai plutôt envie de revenir sur deux notions précises. La première, vous remercier, à vous coordinateurs d'être là. Ce n'est pas un simple remerciement de circonstance, mais bien que nos retrouvailles lors de cette rencontre annuelle, ensemble et de plus en plus nombreux, est un vrai rendez-vous qui nous permet de continuer. Car nos échanges, le travail de réflexion que l'on peut faire ensemble durant ces trois jours, nous sert au niveau de l'association – et de l'équipe permanente encore plus – tout au long de l'année. Et quand il n'y a pas si longtemps en arrière, on se retrouvait au démarrage du dispositif autour de Ginette Dislaire – immense bonheur d'ailleurs que celle qui a fondé cette aventure soit parmi nous dans cette salle – nous avions l'impression qu'à quarante personnes, une troupe immense portait ce projet. Nous sommes aujourd'hui beaucoup plus et, chose que vous manifestez de façon concrète, aussi bien coordinateurs Éducation nationale que coordinateurs Cinéma, on ne peut ni travailler ni faire ce dispositif sans vous. Et si c'est une fois l'an à la Rencontre nationale qu'il faut à notre sens le dire, c'est bien parce que concrètement, c'est la seule solution : *École et cinéma* est effectivement un travail collectif organisé de façon complexe entre le national et le local. Et cette réalité de réseau national se matérialise à ce moment de l'année de façon précise. Donc merci d'être venus si nombreux jusqu'ici.

Mon deuxième remerciement, s'adresse collectivement à l'ensemble de nos partenaires publics.
Je prononce ce mot qui désigne aussi bien les deux ministères qui nous accompagnent depuis le début avec tous les services qui ont été cités, que les collectivités locales que je n'oublie pas et qui sont d'une façon ou d'une autre très présents dans notre aventure. C'est un effort public, une volonté publique de nous soutenir, non pour soutenir une action à laquelle on donnerait une subvention *« parce que c'est bien que ça se fasse »*, mais bien – on l'a senti dans les discours d'ouverture et on le retrouvera tout au long de la Rencontre – parce qu'il y a quelque chose de très particulier dans ce dispositif qui est au cœur de la manière dont on parle de l'Éducation artistique dans notre pays, avec un vrai partenariat multiple. Partenariat entre deux ministères. Partenariat entre des ministères et une association nationale indépendante à qui l'on confie une mission de coordination, dans un processus de travail d'Éducation artistique reconnue au sein de l'École. Partenariat sur le terrain entre les deux coordinations qui construisent le projet. Et l'idée qu'il existe, dans ce processus de partenariat artistique, un partenariat culturel voulu qui soit la clé de voûte de ce dispositif et revendiqué par nos partenaires, nous fait bien sentir que dans les enjeux du dispositif, la question centrale est de savoir si l'on est bien tous porteurs d'un projet pédagogique et artistique exigeant, qui nous rassemble.

Pour ma part, je tiens à témoigner que nous avons des partenaires publics de l'État et des Collectivités locales, qui nous portent et nous soutiennent dans cette direction et je les en remercie.

Enfin, sur la question de cette actualité du cinéma très compliquée dans laquelle nous sommes plongés, je crois que l'on existera dans cette bataille et que l'on en sortira, non pas frileux en disant « *Et nous, et nous, on est mieux…* » mais par le haut : Une fois le cadre dans lequel on travaille précisément négocié – et nous nous battons pour que ce cadre soit le plus large possible, que les financements les plus conséquents possibles soient desserrés sur le terrain – il est indispensable que notre travail soit absolument exemplaire sur le plan de la qualité et de l'exigence artistique et pédagogique. Car c'est sur ce terrain que les questions de l'extension et les problèmes de développement qui nous sont posés trouveront leurs solutions : En étant exigeants et très attachés à défendre l'aventure artistique née il y a quelques années de la volonté d'un certain nombre de militants d'une Action culturelle cinématographique de qualité. Merci à tous.

Jeudi 18 octobre à 9h : Restitution d'un atelier de pratique artistique

classe de CM2 d'*École et cinéma* d'Alain Christophe de Weitbruch :

« la légende du bâton magique »



présenté par Patrick Straub, coordinateur Éducation nationale d'*École et cinéma* sur le Bas-Rhin :

***La Légende du bâton magique* - expérience d'un atelier de sonorisation** (création en classe d'ambiances sonores et musicales à partir d'un film d'élèves) et joué en direct dans la salle de cinéma, par toute la classe.



Cadre institutionnel : Atelier de Pratique Artistique

Argumentaire :

De l'importance de la pratique...
L'expérience nous a montré que ce « passage à l'acte » dynamisait le dispositif *Ecole et cinéma* et qu'il donnait un sens concret au travail sur l'image et qu'il modifiait la qualité du regard que les élèves portent sur les films.



Pourquoi ce choix ?
D'abord parce qu'il permet d'expérimenter une des pratiques historiques de sonorisation des films, mais aussi parce qu'elle est la porte ouverte à des pratiques actives pluridisciplinaires où les élèves sont réellement impliqués.

... Et pour la petite histoire, j'ai fait cette proposition de sonorisation à la suite d'une rencontre nationale où j'ai eu le bonheur d'assister à la sonorisation en direct de *Nanouk*. Un des intérêts de ces journées de formation et de rencontre !

Le film :

Court-métrage (5'44) réalisé par les CM2 de l'école, l'année scolaire précédente - artiste intervenant pour sa réalisation : Charles ALTORFFER
Ce film raconte la création du village de Weitbruch (*Uiccobrocho* en 783) imaginée par les enfants.
Son résumé : Une famille, perdue dans la grande forêt impériale de Haguenau, tombe, nez à nez, avec un lutin. Celui-ci est assis sur la borne milliaire romaine qui existe encore sur le ban municipal et il leur tend un bâton de sourcier. En échange de leur silence ce bâton, en forme de « Y », les conduira à une clairière au carrefour de trois chemins. Là, ils construiront leur maison qui sera la première du futur village ! En souvenir de cette anecdote, imprégnée de merveilleux, le signe « Y » est devenu, aux dires des enfants, l'emblème du village.



Ce film fut sonorisé en direct. L'enseignant, professeur des écoles et Maître formateur, a composé les séquences musicales interprétées par ses élèves devant notre assemblée .

Première partie

Pour une vision humaniste de l'école

Conférence de Heinz Wismann



Heinz Wismann, philosophe et philologue :

Vous m'avez demandé de parler de ce qu'on pourrait appeler ***une vision humaniste de l'école*** et je me suis dit que le terme d'humaniste est tellement galvaudé, qu'il faut peut-être commencer par se souvenir d'où il vient, comment il a été conçu.

L'histoire du terme **Humaniste** est particulièrement intéressante : Au moment de la Renaissance italienne, lorsque de Byzance affluent les manuscrits des auteurs de l'antiquité, grecs pour l'essentiel, va se poser en Occident un problème d'interprétation majeur : jusqu'ici, on ne disposait, avec le magistère de l'Église, que d'une clé dogmatique pour lire les Écritures. Or ces manuscrits qui venaient de Byzance (c'était la poussée des Turcs évidemment qui était à l'origine de tout cela) n'avaient pas de mode d'emploi. Leurs auteurs étaient humains et il n'y avait aucune institution qui permettait de savoir de quoi ces textes parlaient. C'est donc dans ce contexte qu'est apparue l'opposition entre la divinité de l'auteur (divinitas) et l'humanité de l'auteur (humanitas).

Les humanistes, c'est-à-dire ceux qui revendiquaient la possibilité de déchiffrer des textes, des œuvres ayant pour auteurs des êtres humains, entraient nécessairement en guerre avec une tradition ecclésiastique qui avait à sa disposition le sens des textes avant même qu'on ne les ait lus. Parce que c'est une tradition dogmatique qui fixait le sens et servait de sésame pour la compréhension de ces textes.
Or les textes qui avaient des auteurs humains nécessitaient une approche différente puisqu'il fallait, en l'absence d'une clé, se demander s'il y avait un critère permettant de donner à ces textes un sens assuré. Et ce qui avait été retenu à l'époque, c'était l'idée que l'auteur humain imitait l'auteur divin en voulant donner à son texte la plus grande cohérence possible. Donc le principe de lecture était un principe purement immanent de circulation des éléments du texte pour voir si le tout, tenait ensemble.
Opération qui fut appelée "**herméneutique**", en référence au dieu grec Hermès - celui qui assure la circulation des marchandises. Là il s'agissait de la circulation des images, des métaphores, des concepts, des expressions dans un texte. L'herméneutique, comme nouvelle discipline permettant de trouver l'unité du texte comme critère de la justesse de son interprétation. Et le tout attribué d'une certaine manière à un auteur "invisible" - puisque puisqu'il s'agissait des "Anciens" et qu'on ne pouvait absolument pas s'appuyer sur une tradition continue.

L'herméneutique des humanistes – chose qu'il faut retenir d'entrée – a pour effet de valoriser le rapport entre un auteur et une œuvre, puisque l'auteur humain ne peut être découvert que dans son œuvre grâce à cette opération de rapporter l'unité de l'œuvre à l'unicité de son auteur.
L'auteur est d'une certaine manière la garantie de ce qui fait que l'œuvre et l'homme tiennent ensemble. C'est dans cette perspective qu'apparaît pour la première fois la notion d'**individu**.

L'humaniste est quelqu'un qui découvre l'individu, à travers la relation d'une œuvre à son auteur.

Jusqu'ici le terme de individuum, traduction latine du grec atomon, avait une signification purement spatiale ; Individuum ou atomon signifiant une étendue indivisible, *"qu'on ne peut pas sectionner"*. Avec cette nouvelle problématique d'un auteur capable de faire tenir ensemble tous les éléments qui font œuvre, ce n'est plus l'approche quantitative ou spatiale de la notion d'individu, mais une approche intensive, c'est-à-dire une approche qui faisait de l'individu le maître d'œuvre d'une potentialisation, d'un renforcement de sens.
L'œuvre dans ce cas, vue non plus comme une chose étale qui additionnait dans un espace de séparation ses éléments, mais comme une sorte d'intensification progressive d'un sens.

L'herméneutique comme opération, consistait à repérer dans le texte tous ses chevauchements, ses renvois, avec l'idée que dans un texte qui fait œuvre, une chose dite au début peut parfaitement faire écho avec une autre dite à la fin. Car ce n'est pas la distance spatiale qui est intéressante, mais le fait que ces deux choses peuvent d'une certaine manière se renforcer mutuellement en vue de l'unité de sens.
C'est à partir de cette perception humaniste de l'œuvre et de son auteur que l'individu est devenue une instance d'**intensification**, ou de **potentialisation**.

Cela entraîna une conséquence qui peut paraître à première vue surprenante, à savoir que la langue véhiculaire de l'époque, le latin savant (le latin des docteurs), ne se prêtait pas à cette opération d'intensification, puisque c'était une langue complètement codée, pour une communication tournée vers un monde déjà balisé. Ce qui fait que l'intervention d'un auteur qui fait œuvre et donc qui individualise un sens paraissait tout à fait incompatible avec le fonctionnement de cette *lingua franca*.
La *lingua franca* ressemblait d'ailleurs, dans son mode de fonctionnement, à *l'anglais synthétique* qui circule maintenant autour du globe. Et au contraire d'une vraie langue de création comme l'anglais réel (l'anglais des anglais, l'anglais de culture) avec lequel on peut évidemment créer des œuvres, il est tout aussi difficile dans l'anglais des business men (ou "anglais de Singapour") de créer une oeuvre que dans le latin de la fin du moyen âge. On pouvait raisonner, couper les cheveux en quatre - c'est ce qu'on faisait dans les disputes théologiques et autres - mais on ne pouvait pas, je dirais, donner quelque chose comme de la chair à cette langue. C'est pourquoi les premiers humanistes ont réfléchi à la différence qu'il y a entre *dire* - c'est-à-dire simplement aligner des mots - et *Vouloir dire*.

Pour la première fois apparaît cette question tout à fait intéressante : Quand je dis quelque chose, ce que je dis se réduit-il à ce que je désigne, ou est-ce que je peux ajouter à cette désignation (fonction dénotative), des connotations qui enrichissent métaphoriquement ce que je veux dire ?
Il est évident que lorsqu'on parle d'œuvre, quand on parle de création et de poésie, c'est nécessairement cet enrichissement, ce que j'ai appelé la potentialisation, qui fait le prix de l'affaire.

Et le premier à l'avoir explicitement présenté comme une tâche était Dante, en 1203 déjà. Dans un petit essai, Dante dit : *« il faut qu'on se souvienne que le latin »* (le latin, langue véhiculaire de l'époque) *« était autrefois une langue vivante dans laquelle des auteurs créaient des œuvres ».* Et ajoute *« Que pouvons-nous faire pour faire aussi bien qu'eux ? Il n'est pas possible de faire avec cette langue décharnée, cette langue devenue tout à fait instrumentale. Il faut avoir recours à une langue qui possède plus de chair, dans laquelle circule une espèce de vie ».*
Et donc, prenant le dialecte toscan, il l'a simplement grammaticalisé à l'aide du latin ce qui a donné la *Divine Comédie*.
Et tout au long de ces trois siècles de la Haute Renaissance, ce geste se répète : on prend une langue vivante, pas encore apte à la création culturelle, mais langue de communication immédiate, chargée d'affects et aussi donc de quelque chose de très palpable, on la grammaticalise à l'aide des langues anciennes, en général du latin et l'on fabrique une langue moderne, qui devient une langue de culture dans laquelle ses auteurs, les nouveaux auteurs, peuvent créer des œuvres.
Ainsi, autre moment tout à fait intéressant : quand Luther prenant son dialecte le saxon (comme Dante le toscan), il grammaticalisa le saxon à l'aide du grec des Évangiles, en les traduisant. Cela donna l'allemand, langue qui a évolué depuis, mais l'allemand qu'on parle en Allemagne est né de cette traduction du grec en saxon. Avec à chaque fois la même opération : on prend une langue morte et on la greffe sur une langue vivante pour retrouver la plénitude de cette expressivité qui permet la potentialisation du sens. L'inscription dans une œuvre d'une intention d'auteur.
Je pourrais vous en raconter davantage sur le sujet, parce que c'est un processus absolument fascinant de voir qu'à partir du XIIIème et jusqu'au XVème siècle vont se succéder ces opérations de revivification de la langue, avec comme but toujours poursuivi, de permettre à un auteur humain de faire œuvre et donc de réaliser ce que depuis cette époque on appelle l'individualité, quelque chose qui ne se laisse pas réduire à des généralisations.



Manuscrit de la *Divine Comédie* - Bodleian Libr, Univ. Oxford

Cette opposition, que j'ai décrite, entre une langue qui est la langue véhiculaire et dans laquelle l'individuel ne peut pas s'exprimer, ce qui nécessite le recours aux langues dialectales, plus vivantes mais qui elles ne parviennent pas à suffisamment de généralités, a donc nécessité de trouver une sorte de synthèse entre les deux. Cela donna ces langues rationnelles, parfaitement maîtrisées par des auteurs savants - et donc recourant surtout au Latin, et fut le modèle de ce qu'on appelle **le rationalisme des Lumières**.

Quand Descartes essaye de décrire comment la raison universelle doit se déployer, il prend automatiquement le modèle d'une langue qui, sans équivoques dit les choses, c'est-à-dire une langue opérante dans la dénotation par rapport au réel et il en écarte complètement l'autre versant, celui qui permet de créer des œuvres individuelles : la connotation métaphorique. C'est-à-dire ce petit plus que l'on peut introduire pour produire l'effet puissant de l'œuvre, quel que soit le moyen d'expression utilisé d'ailleurs - et l'on pense déjà au cinéma, évidemment.

Et bien, à peu près un siècle plus tard, le contradicteur de Descartes, Giambattista Vico, soutiendra que le langage n'est pas du tout ce que les cartésiens pensent, à savoir un moyen pour dire le réel sans qu'il y ait "un reste". Mais que le langage, ce sont des appréhensions fulgurantes d'une totalité vécue. Ce qui nous donne en plus joli style Giambattista Vico : Lorsqu'un homme au bord de la mer, les pieds dans le sable chaud, les cheveux un peu décoiffés par la brise marine, voyant le soleil scintiller sur l'eau, sentant aussi le sel de la mer dans les narines, soudain s'écrie : Neptune !
Et bien, là où selon la vision cartésienne, Neptune serait un nom poétique donné à la mer - donc une personnification, procédé technique - selon Vico c'est le contraire, la mer est une abstraction qui a été progressivement tirée d'une perception globale immédiate poétique. Vous avez le choix entre ces deux visions.

À mon avis, c'est tout à fait fondamental, lorsqu'on réfléchit dans la perspective humaniste, sur ce qui mérite d'être privilégié. Je pense qu'il n'y a pas de doute, les humanistes privilégiaient l'auteur d'une œuvre qui potentialisait le moyen d'expression quel qu'il soit (pour cet exemple, le langage), et dans cette potentialisation on avait soudain à faire à un univers individuel. La thèse de Vico contre Descartes est que l'humanité saisit d'abord dans un geste fulgurant de synthèse, une totalité de perceptions pour ensuite, par un travail d'abstraction, en tirer ce qui devient l'univers rationnellement désigné de Descartes et des hommes des Lumières se réclamant de lui.

Boileau qui était un cartésien dit dans son *Art poétique* que le beau n'est jamais que l'habit du vrai. Voilà l'idée cartésienne. Le vrai est la désignation univoque, parfaitement claire du réel, et donc le beau c'est un habillage, comme Neptune serait une personnification poétique de la mer. Ce qui est premier c'est la mer, c'est le réel, c'est le rapport univoque aux choses.
Or il y a une anecdote que j'adore : dans les salons, en ces temps où l'on n'avait pas la télévision, le soir on se lisait des poèmes et même des poèmes côtés de l'époque. Et dans le salon d'une comtesse à Paris, fut lu un poème héroïque, un peu dans le style homérique. On demanda à la fin à la comtesse de dire si c'était ce qu'elle attendait. Elle répondit *«oui, c'est absolument beau, mais quel ennui !»*
- Si on pense l'œuvre au sens le plus large, comme simple habillage d'une vérité qu'on détiendrait avant, et bien cet habillage peut être ennuyeux puisque c'est finalement un ajout dont on peut se passer. C'est pour cette raison que paraissent dès le XVIIème siècle des esthétiques de la rupture, du merveilleux, de ce qui finalement met en échec l'attente rationnelle.

Là encore, on a ce à quoi j'accorde de l'importance dès le début, à savoir qu'il y a là une mise en valeur de quelque chose d'inédit qui se crée, à partir de l'intervention d'un auteur humain, dans un élément d'expression qui se trouve de ce fait enrichi.
Et c'est cette optique qui se met en place depuis la Renaissance et détermine une nouvelle théorie de l'éducation. La rationalité dénotative d'une langue est ce que j'appelle dans mon livre *L'avenir des langues,* **la langue de service**: langue véhiculaire rendant service, des services, une langue qui permet de désigner les choses, mais sans aucune possibilité d'évoquer une intention personnelle, langue neutre qui ne permet pas d'exprimer quelque chose qui ne soit pas déjà là et qu'on voudrait faire exister dans la communication.Et dans un univers où l'on valorise progressivement l'individualité créative de l'expression, puisqu'il va de soi que l'on a envie d'abandonner l'usage de service de la langue, il est devenu urgent de réformer l'éducation, afin que les jeunes générations soient désormais initiés à ce phénomène étrange qu'est l'apparition d'une nouveauté légitimée par sa cohérence, par son individualité et par son rapport explicite à un auteur qui est comme le modèle que doit imiter le jeune qu'il s'agit d'éduquer.
Et dans cette théorie de l'éducation d'individualités à venir, il s'agissait de faire aussi bien que l'auteur de l'œuvre dont on apprenait à maîtriser le fonctionnement. Dans cette perspective, l'auteur et son œuvre devinrent l'essentiel des programmes scolaires, et se dessina le nouveau concept de **culture**.

Auparavant, la culture était uniquement considérée comme tradition et comme autorité – il s'agissait de répéter ce que la tradition nous apportait – et donc être bien éduqué consistait maîtriser ce qui avait toujours déjà été fait et dit.
L'exemple très intéressant sur lequel je suis tombé, c'est une édition de Polybe. Polybe c'est cet historien grec des guerres que Pompée mène contre les Grecs pour annexer la Grèce. Cet historien grec a été étudié à la fin du Moyen âge (on peut repérer ça grâce à l'encre qui est utilisé dans les annotations) uniquement pour les formules qu'il faut apprendre quand on est un noble qui doit savoir se comporter dans telle ou telle situation. C'est-à-dire c'était des paradigmes d'expression - Que doit dire un chef d'armé qui connaît la défaite - Que doit dire dans telle ou telle situation un homme à une femme, etc. On apprenait uniquement cette espèce de règle d'expression qui imposait une pure répétition.
Et bien, avec la Renaissance apparaissent dans cette édition de Polybe des choses qui sont très étranges, parce que les élèves qui faisaient ces annotations, se demandaient par exemple si l'auteur disait la vérité ou pas.
Ils se demandaient si Polybe était payé par les Romains pour lesquels il écrivait cette histoire, ils se demandait si Polybe travestissait la vérité historique en donnant à tel auteur d'exploit tel caractère et ils commençaient à chercher la contradiction pour mettre en échec cette espèce d'autorité qu'était Polybe. Et à travers ces efforts, se dessine l'herméneutique qui insiste sur la nécessaire cohérence du discours. Dès lors Polybe fut travaillé en profondeur par ses nouveau lecteurs pour, non pas dégager des expressions toutes faites dont on pouvait se servir dans les situations de la vie, mais pour découvrir un auteur, pour avoir la certitude d'avoir affaire à une œuvre.
La nouvelle éducation, la nouvelle culture était donc une culture qui privilégie non pas la répétition d'éléments traditionnels, mais qui privilégiait la rencontre avec l'inédit.
C'est là le point essentiel, un vrai renversement car, à cette même époque où apparaît l'idée de progrès, où avec la découverte de l'Amérique on a soudain l'impression que le monde connu va connaître une extension illimitée et toute une ambiance de changement, soudainement, on ne se contente plus d'exceller dans la répétition de ce qui a été transmis et dont l'autorité résidait précisément dans l'ancienneté des modèles, mais l'on va valoriser l'éruption inattendue d'une individualité expressive et sa capacité, dans la perspective humaniste, de construire de la cohérence et à travers elle, saisir son auteur et s'identifier à lui.

Et bien, cette nouvelle problématique, évidemment connue même si on n'en parle pas très souvent, est celle qui apparaît le plus clairement à travers les discussions déclenchées par Rousseau, notamment en France et en Allemagne. Rousseau qui, arrivant à Paris (réformé venant de Genève avec évidemment à l'égard de l'univers de la Contre-Réforme un certain nombre de réserves) déclara *«hic barbarus sum»* (ici je suis un barbare), voulant dire par là qu'au lieu de se conformer à des codes qui sont des codes de comportements, il arrivait avec la volonté de "faire œuvre", c'est-à-dire d'exprimer ce qu'il avait apporté avec lui. Une exigence inscrite dans ses fameux romans *L'Emile* et *La nouvelle Eloise* où il ne s'agit pas du tout de dresser les jeunes gens pour qu'il apprennent à se comporter selon des règles (lesquelles viennent du passé), mais où il s'agit de leur permettre de vivre des expériences qui peu à peu les intègrent dans une démarche qui va devenir celle d'un individu qui se forme.
C'est l'idée humaniste de l'éducation : permettre à des êtres qui ne sont pas encore très formés de fabriquer, de produire leur propre individualité. Dès lors, ce qu'on leur propose à l'école comme modèles d'individuation sont les œuvres. Il y a une œuvre et derrière l'œuvre se profile un auteur. Ce que j'ai à faire est de produire, dans les limites de mes capacités, le même effet d'individuation que celui que j'observe dans l'œuvre en reconstruisant son unité par rapport à son auteur.

Dans cette optique, et ça me paraît parfaitement clair, se heurtent nécessairement deux conceptions de l'éducation, le conformisme, et l'idée de Rousseau avec sa théorie du bon sauvage, qui soutenait que la culture était essentiellement dénaturation.


L'Émile, d'après Rousseau

Rousseau avait en vue la culture de type ancien, c'est à dire la culture de dressage, de répétition, une culture où se transmettent les codes à respecter. Sa réponse : il faut faire appel à la vitalité du barbare, à la vitalité du bon sauvage, qui lui au moins, en cassant toutes ces conventions, va produire l'individualité qui seule a un prix. Simplement, ce que Rousseau préconise est extrémiste, c'est-à-dire, si vous le relisez dans cette perspective, il prône un mépris total de la convention, de ce qui est exigé lorsqu'on veut être conforme aux attentes des autres, c'est-à-dire la sociabilité, tout ce qui se fait parce que si on ne le faisait pas et bien il y aurait des grains de sables dans nos relations aux autres.
Rousseau en avait horreur ce conformisme dont on a besoin pour vivre en société. Il poussa d'ailleurs très loin le bouchon au point de se brouiller avec l'homme qui l'a accueilli en France, Mirabeau l'ancien, comte Riqueti (le père du fameux Mirabeau de la Révolution) et le comte Riqueti écrivit en 1768 un petit ouvrage intitulé *L'ami des femmes*, avec le sous-titre *Traité de la civilisation* - le terme de civilisation étant jusque-là un terme juridique ("la civilisation d'un procès") désignant la transformation d'un procès pénal en procès civil.
Or c'est alors que Mirabeau l'ancien utilise le terme de "civilisation" comme devant faire concurrence au terme de "culture" - lequel devient le terme qu'on utilise pour cet espèce d'auto-déploiement de l'individualité, ce que Rousseau prônait.
Et la civilisation devint l'autre concept avec lequel on privilégiait le façonnage, si j'ose dire, des jeunes générations qui devaient rentrer dans le moule. Il y a un dictionnaire des jésuites de 1772 qui s'appelle le Trévoux, où apparaît pour la première fois le terme de civilisation dans un dictionnaire et la définition est : "refoulement de notre nature barbare". Allusion directe à Rousseau, évidemment. Rousseau répondant toujours : "C'est du dressage".

Nous avons eu du coup, dans cette modernité qui a découvert le sujet auteur d'une œuvre qu'est un individu, deux versants du projet éducatif : un versant qui fait appel à la créativité intrinsèque du bon sauvage, ça veut dire de l'être jeune qui a encore toute la puissance, toute la vitalité et doit se déployer dans son existence et de l'autre côté les exigences de la société, c'est-à-dire la bienséance, comme le dit Mirabeau l'ancien. La bienséance, s'appelle l'ami des femmes parce que selon Mirabeau l'ancien c'est dans les salons où les femmes sont les arbitres des élégances que ce type de socialisation avait lieu. La France était le pays des salons, alors quand l'homme par exemple élevait trop la voix les femmes savaient les rappeler à l'ordre, quand ils se vantaient trop les femmes détournaient les yeux…Les femmes dans une sorte de passivité active étaient considérées comme les gardiennes de cette convention appelée Bienséance.

Je ne résiste pas au plaisir de vous raconter à ce propos une anecdote personnelle : il y a quelques années j'étais invité par une association féminine belge, qui s'appelle *Connaissance et Vie* créée en 1968 par les femmes des acteurs politiques de l'époque qui trouvaient qu'elles n'étaient pas mises au courant de ce qui se passait. Donc elles ont mis en place une association maintenant tentaculaire et qui du Nord de la France jusqu'à Neuilly a des groupes. Ces femmes se réunissent excluant les hommes de leur réunion.
Un jour invité à Bruxelles à leur grand rassemblement annuel (au moins 600 femmes à Berlemont et j'étais le seul homme), j'ai demandé à la Présidente, la fille du Ministre Armel : *Madame Armel, dites-moi, pourquoi il n'y a pas d'hommes ici ?* Et elle a eu cette réponse absolument étonnante : *Ce n'est pas qu'on ne les aime pas, c'est leurs organes qui nous indisposent.* Et là vous pouvez commencer à fantasmer sur le sens de cette phrase, mais elle pensait évidemment à la voix masculine qui couvre par trop souvent les voix féminines dans les débats.

Mais le problème est un problème de civilisation, c'est-à-dire la transformation d'êtres bruts en quelque chose de civilisé susceptible de respecter la décence, la bienséance, de pratiquer la retenue.
Or cette initiation à la retenue nécessaire au fonctionnement de la société, qui est un des objectifs de l'éducation est en contradiction avec l'autre objectif qui, depuis la Renaissance, porte le nom d'humaniste.

D'ailleurs là où l'on dit en français *"faire ses humanités"*, en allemand on utilisait le comparatif du latin : *humaniora. Humaniora*, comparatif oppositif pour dire ce sont "des choses humaines" par opposition aux "choses divines". Allusion à cette origine de l'humanisme opposant l'*humanitas* à la *divinitas* des Écritures saintes.
Et dans nos systèmes d'éducations européens, même si les accentuations changent d'un pays à l'autre, nous avons tous affaire au difficile équilibre entre ces deux orientations, disons nécessaires, de toute éducation.
Préparer les jeunes générations à s'accommoder d'un certain nombre de contraintes sociales (ce que Mirabeau l'ancien appelait les lois de la bienséance, savoir se comporter de manière à ce qu'il n'y ait pas trop de heurts dans la société - la politesse est peut-être l'élément principal requis ici.
Mirabeau l'ancien fait d'ailleurs tout un jeu de mots autour du verbe polir. Le jeune est d'abord comme une espèce de cailloux un peu rugueux, qu'il faut polir et ça donne la politesse - d'où l'idée d'une société "policée" - société pratiquait les bonnes manières. La société policée était donc une société dans laquelle il n'y avait aucune originalité, une société où tout le monde fait à peu près pareil, but visé par l'éducation.
Or je ne pense pas que l'éducation puisse entièrement renoncer à cette espèce d'adaptation à réussir pour que les jeunes générations ne deviennent pas carrément barbares.

Mais en même temps, autre exigence, très difficile à concilier avec la première, il faut absolument que, dans l'esprit humaniste, les jeunes deviennent des individus à part entière, ce qui suppose que sur le plan de l'expressivité ils puissent s'identifier à des auteurs d'œuvres.
Cela serait dans la logique de ce que j'essaie de vous décrire et puis à l'école il faut leur montrer ce que c'est que le rapport d'un auteur à son œuvre, car c'est dans ce rapport qu'apparaît l'idéal de cette culture pédagogique qu'est la formation des individus.

Le même professeur peut être appelé à faire les deux, parfois il y a partage de fonctions dans les établissements. Il y a toute une réflexion à mon sens à mener sur la meilleure harmonisation de ces deux temps de l'éducation. Et ces deux temps de l'éducation, vous l'aurez compris, nous les avons hérités de la rupture humaniste avec une certaine pratique dogmatique de la tradition.

Cela nous impose, me semble-t-il, puisque le langage est le paradigme de toutes les formes d'expressions, de réfléchir à un concept élargi du langage. À savoir que le langage n'est pas seulement le langage verbal, il est aussi le langage corporel, aussi ce que l'on fait de ses mains pour transformer des objets afin de suggérer quelque chose à travers cette transformation, etc. Cela peut être la peinture, pour s'élargir ensuite à toute sorte d'inscription de soi dans la réalité phénoménale qui nous entoure, afin de communiquer quelque chose qu'on ne peut désigner autrement que comme auteur de mes actes.
Donc un lien de causalité qui suggère qu'en tant qu'auteur de ces manifestations, je suis un individu et je vous prie à travers ces manifestations de m'identifier en tant que tel, de me respecter en tant que tel et peut-être de bénéficier de moi puisque je vous apporte, sur le mode individuel, quelque chose que peut-être vous ne connaissez pas.
D'où cette idée d'une innovation perpétuelle dans la communication sociale.

Alors un concept élargi de langue doit nécessairement distinguer entre la fonction purement informative de l'expression : la langue (au sens large du terme) peut uniquement servir à se référer à une réalité, l'évoquer. Lorsque cela a lieu, évidemment, l'individualité de celui qui parle, son "vouloir dire", n'entre pas du tout en ligne de compte.

Une anecdote qui me poursuit depuis longtemps, Delors alors Président de la Commission européenne, avait créé une cellule de prospective (disparue depuis), parce qu'il avait observé que les gens qui discutaient pour se mettre d'accord sur les quotas laitiers ou que sais-je, n'arrivaient pas à réellement s'estimer.
Ils avaient la capacité de produire des compromis, compromis référencés puisqu'il s'agissait de quantités de lait, de quantité de beurre - on savait donc de quoi on parlait, mais comme nous disait Delors, dans l'euphorie du petit matin, après une négociation réussie, quand tout le monde s'imagine qu'on est maintenant amis, et bien dès qu'on prends le petit café au buffet, les gens du Nord le veulent grand avec beaucoup de lait, les gens du Sud petit noir tassé, avec les connotations qui les accompagnent - pour l'italien, noir et fort, signe de virilité, en regardant le café long du danois, ou de l'allemand en se disant *"Mais c'est une fillette !"*
Cela tient souvent à des toutes petites choses expressives. Delors voulut absolument thématiser ce déficit de communication dans notre Europe. Étant un homme religieux, il pensa que c'était le rôle des églises, que les valeurs religieuses devaient cimenter l'Europe. Échec lamentable.
La cellule de prospective a disparu, mais le problème est toujours là, puisqu'à Bruxelles, la difficulté majeure étant d'admettre que les individus s'articulent puisqu'on leur impose un régime de discours, même dans leur langue maternelle qui s'aligne sur la simple nécessité d'informer. Le modèle linguistique en est le télégraphe : il y a un émetteur, il y a un code et il y a un récepteur. Dans cette triade, il n'y a aucune place pour qu'un individu apparaisse, il n'y a d'ailleurs aucune place pour qu'une nouveauté se manifeste, il n'y a aucune création possible.
Cela constitue l'un des déficits majeurs de la communication en Europe, parce que si vous prenez un Estonien qui veut dire ce qu'il a sur le cœur, on lui permet lorqu'il prend la parole en estonien, mais il sait que cela sera traduit dans l'anglais de synthèse, et ensuite, en traduction relais, retraduit dans les autres langues officielles : l'allemand, l'italien, l'espagnol, etc. Or la traduction relais fonctionne comme un philtre mental, notre estonien va donc aligner son discours sur les ressources réduites de cette langue de service, de cette langue de pure information et ne dira finalement pas ce qu'il aura envie de dire. Et après avoir parlé il sera frustré et cette frustration va exploser dans telle ou telle situation de conflit.
On est en train de réfléchir à Bruxelles sur ce phénomène qui est un phénomène qui prend de l'ampleur.
La mauvaise humeur des Polonais à un certain moment était largement due au fait qu'ils avaient l'impression qu'on ne les entendait pas. Or la Pologne était un pays tellement partagée et dépecée, n'a toujours survécu que grâce à l'Eglise et grâce au peuple polonais. Pour eux la langue est une chose inséparable de leur identité, ils ne peuvent pas s'accommoder de cette langue de pure information.

En fait, la communication devrait être terminologiquement opposée à l'information et non pas ,comme on le fait de nos jours, assimilée à la publicité. Ce qu'on appelle la COM n'est justement pas la communication. La COM est de l'information manipulée, si vous voulez, rhétoriquement adroite, mais ce n'est pas la communication. Il faut réserver le terme de communication à ce qui se passe entre des individus qui articulent leur singularité dans des manifestations langagières au sens large.

À partir de là, on peut distinguer, dans ce registre que balise déjà l'opposition entre culture et civilisation, entre le dire et le vouloir dire, un effet émancipateur, un effet que j'appelle **adaptateur**.

Lorsque vous êtes dans le fonctionnement purement informatif du langage, par les gestes comme avec les mots, vous êtes déjà en train de vous adapter à un certain nombre de codes sociaux, parce que sinon on n'arrive pas à comprendre de quoi il s'agit. Ce qui interdit l'émancipation du sujet, parce que l'émancipation du sujet ne peut avoir lieu que si le sujet a conscience de ne pas simplement imiter ce que d'autres font, de ne pas être un perroquet en parlant ou de ne pas accomplir exactement les mêmes gestes que le voisin. Ce besoin de singularisation individuelle est la condition même de l'émancipation.

Et ce qui dans ce paysage que je dessine est posé, est que ces deux orientations sont également nécessaires de toute éducation : a à faire d'un côté à l'adaptation et de l'autre côté à l'émancipation des individus.

Or le discours ambiant, en France en particulier, mais c'est vrai aussi pour les pays voisins, mais ici cela a pris un tour particulièrement préoccupant, c'est de privilégier, en utilisant ce mot ambigu de "formation", l'adaptation à des contraintes qui ne sont pas de nos jours exclusivement sociales, mais qui sont économiques. Et là ou il y avait dans *L'ami des femmes* un salon de comtesses qui réglait la bienséance, c'est maintenant le marché.

Mais si l'univers de l'éducation ne met uniquement en œuvre, comme instrument de formation, des instruments d'adaptation, on perd totalement de vue la nécessité d'émanciper les individus, de leur permettre d'exister en tant qu'individus.

Il me semble que le mot français de "formation" comporte cette espèce d'ambivalence, puisque former ça peut être lu comme "formater". On formate les gens, ce que Rousseau avait toujours dénoncé : on les dresse, on leur donne une forme.
Je pense que c'est quand même très enraciné dans la tradition française. Ainsi on taille ici les arbres, ce qui pour l'allemand que je suis - et ça fait un moment que je vis en France - reste le scandale absolu ! Un allemand qui travers le frontière et qui voit le premier village avec ses moignons tristes, pense "Voilà ce qu'est *refouler la nature barbare*". C'est à dire, comme les jésuites l'ont voulu, réduire la poussée naturelle.
La France c'est un paysage civilisé ; c'est très curieux, en France il existe très peu de forêts, il y a plein de bois. Les bois c'est des choses qu'on gère, qu'on coupe tous les 25 ans, c'est entièrement maîtrisé. La forêt c'est une chose sauvage, qu'on laisse pousser pendant des siècles.
Il y a là un conflit d'accentuation, d'un côté on mise sur la force barbare de la nature et de l'autre côté on mise davantage sur ces mises en conformités qui s'expriment non seulement dans les stratégies éducatives, mais aussi dans l'aménagement du paysage.



... en contrepoint : *Récréations*, de Claire Simon

Il y aurait beaucoup de choses à dire là-dessus, ce que je suggère simplement c'est qu'on prenne conscience que dans tout projet éducatif on doit trouver un moyen de réconcilier ces deux exigences : **l'exigence d'adaptation** et **l'exigence d'émancipation**. L'exigence d'émancipation est proprement humaniste, c'est-à-dire qu'elle met en œuvre l'hypothèse d'un auteur et d'une œuvre et choisit les auteurs et les œuvres comme modèles dans l'éducation, des modèles auxquels les jeunes qui se cultivent doivent se conformer.

C'est la raison pour laquelle on relit les grands poètes. Et moi je pense que montrer des films aux jeunes élèves - des films qui font œuvre et non des trucs purement commerciaux - est tout à fait fondamental pour développer ce phénomène humaniste d'identification avec la cohérence d'une œuvre, avec l'idée que cette œuvre a un auteur et que cet auteur est dans le geste de création qui est le sien. Quelque chose comme un modèle, un modèle pour une émancipation à réaliser, chacun allant selon ses moyens, jusqu'où il peut aller.

Mais si l'offre éducative ne comporte pas cette possibilité de s'engouffrer dans une perspective d'émancipation créatrice, et n'est proposée qu'en terme d'adaptation, l'éducation est ratée.

Peut être encore un mot, si vous le permettez, sur ce qui est inévitablement exigé lorsqu'on veut ouvrir cette perspective de créativité, d'émancipation individuelle en proposant des modèles artistiques réussis : il est impossible, me semble-t-il, d'avoir une capacité d'accueil pour une œuvre vraiment originale, si on n'a pas déjà reçu un certains nombre d'indices de ce qu'il s'agit d'appréhender, une sorte d'imprégnation préalable.

Or, cette imprégnation préalable ne peut pas être purement intellectuelle, si c'est simplement des connaissances, l'effet produit, espéré, ou que doit produire l'œuvre se dissout dans les catégorisations intellectuelles et alors là c'est la mort de la chose.
Mais en même temps, ce qui donne lieu au ministère à des débats passionnés, il est vain de croire qu'il y ait un accès à la créativité ex nihilo, c'est-à-dire sans une culture qui est déjà là pour prédisposer à l'accueil d'une œuvre.
Alors en quoi consiste cette imprégnation, cette préparation ?
Je pense que là il est indispensable que les élèves soient incités à produire des petites œuvres eux-mêmes.
Il faut les produire dans la langue ; on peut les produire autrement, mais déjà dans la langue, puisqu'il faut tout le temps travailler dans la langue quand on est à l'école.
C'est énorme de leur permettre d'inscrire quelque chose dans la langue qui ne se réduise pas à la simple répétition d'une évidence ou à l'imitation simiesque de ce que font les autres - ce que j'appelle les perroquets, les petits singes qui parlent tous pareils.
Les faire découvrir par eux-mêmes que dans l'expression, surtout langagière, ils sont capables de découvrir cette originalité qui s'inscrit et qui est la leur. Et du coup, déjà avec les toutes petites choses qu'ils font, ils sont prédisposés à reconnaître, comme une espèce de révélation, la puissance d'une création dans laquelle un auteur maîtrise son œuvre, la propose dans sa cohérence.

Cette initiation préalable n'est pas un geste par lequel on déflore la surprise de ce qui va être présenté comme œuvre qui doit produire un effet, y compris un effet de surprise. Il ne s'agit pas de dire, *vous allez voir une chose et on va vous expliquer de quoi on retourne* - là on désamorcerait déjà ce qui doit être l'impact, l'expérience.
En revanche me semble-t-il, il doit être possible de faire travailler les élèves de façon à ce qu'ils découvrent, dans leurs propres pratique, les prémisses de ce qu'ils vont ensuite découvrir "en grand".

Cela suppose, et c'est pour ça que j'en parle, que les maîtres, dans leur part du travail, sortent de l'immédiateté d'un univers de pure information. Je parlais du langage de l'information opposé au langage de l'émancipation, mais ça va encore plus loin ; il faut que le langage qu'on autorise, qu'on favorise, qu'on stimule ne soit pas pour autant dépourvu de profondeurs historiques. Parce qu'un individu, lorsqu'il veut s'articuler, s'il n'a à sa disposition que la langue un peu plane de la communication telle qu'elle se déroule dans une classe d'âge, ne va jamais pouvoir s'en sortir réellement
Le propre des idiolectes des banlieues qui sont à l'origine de ces cloisonnements identitaires ou communautaires et qui sont générateurs de violence, repose sur la difficulté de s'arracher à cette communauté de reconnaissance, qui roule sur la répétition des mêmes expressions, et où les leaders inventent des nouvelles expressions qui sont ensuite reprises etc..

Mais la difficulté de m'émanciper, la difficulté d'éprouver déjà par avance ce que je vais ensuite découvrir dans les grands œuvres d'art, suppose que j'aie à ma disposition quelque chose comme une sédimentation de ressources sémantiques. Il faut qu'on puisse s'appuyer sur quelque chose qui n'est pas simplement présent. C'est comme si on reculait pour mieux sauter.

L'école très souvent fait défaut sur ce point, parce qu'on lui impose des tâches qui la détournent de sa véritable tâche qui devrait être celle-ci. Elle forme beaucoup trop sur beaucoup trop de choses. A l'école les programmes sont démentiels. Mon fils collégien a Technologie où il apprend la terminologie des perceuses. Il a appris par cœur toutes les pièces qui composent une perceuse - j'aurais préféré qu'il lise une page de Balzac, rien que pour reconnaître que le français a une dimension sémantique où il y a des richesses dont il pourrait s'emparer pour me dire par exemple que j'ai tort, pour me dire *moi je ne pense pas comme toi !* Mais il a besoin d'outils pour ça, sinon il ne pourra jamais le dire.

Or, cette imprégnation préalable par les ressources sémantiques déposées dans le langage, doit être une des stratégies de l'école, qui doit préparer à l'accueil des œuvres et à rendre possible cette expérience primordiale qui fait éclore les individus, qui nourrit leurs ambitions, qui leur prouve que cette ambition n'est pas vaine et que l'adaptation n'est pas la seule issue. On nous dit sans cesse "formation", "formation", et j'entends tout le temps "adaptation" - adaptation à des nouvelles exigences qui ne sont pas humanistes.

Débat avec la salle

Question : *Vous avez parlé avec l'exemple de la traduction entre européens, de la frustration que l'on ressent à ne pas être entendu ?*

H.W. : Lorsque l'expression que je suis condamné à produire, passe par les fourches caudines d'une langue de pure dénotation, c'est-à-dire d'une langue de synthèse, instrumentale, alors aucune créativité, aucune capacité de dire par exemple ce qu'on a sur le cœur, les connotations que sont l'angoisse, l'espérance, que sais-je, tout ce qui accompagne notre discours, disparaît. Et la frustration que cela engendre produit ensuite des explosions tout à fait irrationnelles.



Europe = *Incomunicacion*, par Mateus

Je crois que ça c'est une chose qu'il faudrait dès l'école rendre sensible, que les enfants apprennent qu'il y a là un enjeu majeur : que le "vouloir dire" ne se laisse pas réduire au "dire". Et qu'il y a un vouloir dire dans certains textes que l'on ne peut pas analyser avec le modèle linguistique du télégraphe (émetteur, code, récepteur), qui n'est pas suffisant.
La vision humaniste est à mon sens la *humanitas* d'un auteur qui fait une œuvre. Et dans l'œuvre un vouloir dire inédit se déploie et doit être perçu.

Les œuvres à l'école ont cette fonction d'initiation à la dimension humaniste qui est finalement la dimension de notre émancipation. Et à partir du début du XVIème siècle, à travers la Réforme protestante ça devenait même une histoire de salut. La *"Juste Foi"*, c'était défini comme une expressivité intérieure suffisamment authentique pour que Dieu sauve cet individu. Et l'idée de Luther était que par exemple il ne suffit pas de faire des œuvres - c'est-à-dire faire comme les autres (génuflexion, telle ou telle observance, tel ou tel rituel) parce que Dieu ne veut pas sauver des groupes, il veut sauver des individus. En fait c'est une adaptation de la religion chrétienne à l'idéal humaniste ; c'est pour ça que la thèse centrale de Luther était que l'écriture est son propre interprète: *Scriptura sui ipsius interpris*.

C'est le principe herméneutique contre l'idée qu'il y a autorité, un magistère, un dogme, une tradition qui fixe par avance la compréhension du texte. Tout se joue autour de ce début, à savoir la confrontation avec un ensemble de textes venus de Byzance qu'on ne peut pas comprendre parce qu'il n'y a pas de clé ; il faut dons se doter d'un moyen et ce moyen, l'herméneutique, fait découvrir que cette œuvre à une cohérence dont est responsable un auteur, lequel auteur est un être humain. Et à partir de là on a tout le programme humaniste.

Question : *Sur cette idée d'information et de communication, j'ai un peu le sentiment qu'on vit dans une société où l'objectivité se pose en reine, où tout le monde se réclame de la réalité; c'est toujours ça le plus important et l'on a l'impression que l'énoncé scientifique est la vérité par excellence et que les discours ne doivent jamais avoir la moindre contradiction. La non-contradiction est le critère simplificateur de la vérité dans notre société actuelle. On voit que les journalistes aussi se réclament de l'objectivité alors qu'on sait très bien que c'est faux. Que pensez-vous de ce discours, n'est-ce pas justement pire de pas assumer cette subjectivité-là ?*

H.W. : C'est tout à fait ce que je pense et vous l'avez parfaitement dit. Il y a dans le monde dans lequel nous vivons un privilège accordé à ce que j'appelle la fonction dénotative. "Dénotative" veut simplement dire que le langage est indexé sur la fiction d'une réalité qui lui préexiste.

Bien sûr il y a des réalités qui préexistent et on ne pourrait pas s'orienter dans la vie courante si on n'avait pas un certain nombre de certitudes qu'on peut aussi exprimer, désigner par des mots. Mais simplement, c'est extraordinairement réducteur par rapport à la vie. Car la vraie vie ce n'est pas seulement s'orienter dans un contexte de monde commun où tout le monde se heurte peut-être aux mêmes objets. La vie se déploie aussi comme vie intérieure, comme toute sorte de chose qui cherche à s'exprimer. Dans la communication tout cela doit être pris en charge parce que sinon les êtres humains sont d'une certaine manière ravalés au niveau d'exécutants de quelque chose qui n'a rien à voir avec eux-mêmes. Cette espèce d'exigence d'être soi est sacrifiée au bénéfice de ce que les linguistes appellent maintenant la fiction du monde commun.

Naturellement il y a un monde commun, sinon on ne pourrait même pas prendre le train à l'heure comme je souhaite le faire tout à l'heure, mais le monde commun n'est qu'une infime partie de ce qui pour nous fait monde, car ce qui pour nous fait monde, c'est aussi ce qu'on rêve, ce qu'on espère et qui n'est pas encore, des choses pour lesquelles nous avons des moyens d'expression et que nous souhaitons communiquer.
Car justement lorsque ces choses ne sont pas déjà objectivement là, la communication est le moyen privilégié pour les faire être, puisque c'est dans la reconnaissance de la portée, du sens, de la validité de ce qu'un sujet dit, et non dans la connaissance d'un objet, que ce sujet trouve un début de certitude qui dépasse la référence au réel. Je distingue toujours sur ces deux versants de l'éducation, la connaissance de la reconnaissance.

La reconnaissance a même une dimension éthique, c'est-à-dire, je reconnais un être comme autant l'auteur singulier de ce qu'il me communique et ça ne se réduit pas au fait que je connais ce dont il parle.

Exemple : j'ai des étudiants chinois (qui sont en France depuis de très longues années, certains ont fait leur thèse, ils parlent très bien français) qui me disent régulièrement *-On saisit de quoi vous parlez, mais on ne comprend pas toujours ce que vous voulez dire*. Qu'est-ce qui fait que ce que je veux dire leur paraît plus difficile d'accès que la simple référence à des choses ? Cela tient au fait que pour les chinois, l'analogie, c'est-à-dire l'opération mentale qui permet de fabriquer des métaphores, opérateur central de notre inventivité langagière et autre (nous roulons littéralement sur ce principe que je peux par analogie mettre en relation des choses complètement séparées, différentes, se trouvant à des grandes distances l'une de l'autre) est pratiquement inexistante et qu'ils ont à la place une autre opération tout à fait complexe à saisir pour nous : la métonymie. Ils passent par contiguïté d'une chose à l'autre, il n'y a aucun saut, aucune extrapolation. Comme le saut des pièces au jeu d'échecs : le cheval saute, la tour saute, la dame fait encore plus de trucs à distance. Ou vous prenez le jeu de *Go* où l'on pousse un jeton d'une case à l'autre; quand vous ne pouvez pas sauter, vous encerclez, donc une stratégie mentale tout à fait autre.

Une des tâches réflexive que nous avons, est de nous demander au moyen de quoi nous produisons du nouveau, quel est le ressort qui permet de fabriquer des choses qui nous frappent par leur pertinence et que, ne pouvant les connaître si elles sont tout à fait nouvelles, nous les reconnaissons. Et au fond c'est ça qui se passe dans les œuvres auxquelles il faut s'initier, c'est-à-dire les œuvres nous proposent, grâce à une mise en œuvre réglée d'un certain nombre de principes de construction, la reconnaissance de ce qu'on connaît pas.

Aristote dans sa *Poétique* au paragraphe 21 dit : La métaphore par analogie produit un effet de reconnaissance.

Il en donne un exemple magnifique : quand on parle du bouclier de Dionysos, qu'est-ce que le bouclier de Dionysos ? C'est la coupe dans laquelle ce dieu du vin boit. On l'appelle le bouclier de Dionysos parce que ça a la forme du bouclier, mais surtout ce dieu efféminé se sert de l'ivresse comme le dieu de la guerre Ares se sert de son arme. Le vin c'est l'arme du dieu efféminé. C'est tout un raisonnement, comment peut-on dire ça de manière plus condensée, plus frappante qu'en forgeant cette métaphore ? Le bouclier de Dionysos, cette espèce de raccourci qui se produit par analogie.

Or les œuvres qu'il s'agit d'assimiler, de reconnaître, fonctionnent avec un nombre considérable de ces analogies métaphoriques où chaque fois se produit ce que j'ai appelé la potentialisation du sens, c'est-à-dire il y a plus que la chose.

Prenez un film avec un cheval. Si c'est un bon film, le cheval est plus que le cheval et puis dans votre tête se produisent des effets de reconnaissance qui ne sont absolument pas des effets de connaissance d'un objet. Ce sont des dimensions de sens qui sont inférées par l'analogie.

Je crois que c'est cette dimension, qu'il faut à tout prix favoriser dans l'éducation, parce que sinon on est *in fine* adaptés, on devient des fonctionnaires, au sens étymologique du terme (car loin de moi l'envie de dénigrer les fonctionnaires d'État, j'en suis un !) c'est-à-dire de simples personnes appelées à fonctionner selon les lois d'un environnement - notamment le marché - qui ne nous laisse aucune chance de nous émanciper et de communiquer entre nous en tant qu'individus sujets.



La coupe de Dionysos
(source : www.histoire-fr.com)

Deuxième partie

Actualité politique de l'Action culturelle et de l'Éducation artistique : enjeux et limites pour un projet exigeant comme *École et cinéma*

Débat animé par Jérôme Mallien, Jean-Pierre Daniel et Eugène Andréanszky

Présentation :

Eugène Andréanszky (E.A.) : Ce moment d'échange en plénière sur les effets induits par la situation du cinéma aujourd'hui sur le projet *École et cinéma*, se propose de faire un tour d'horizon des difficultés que nous rencontrons actuellement - certaines ont été travaillées tout à l'heure en atelier et nous pourrons donc y revenir. Mais une autre façon de l'aborder maintenant : demander à un journaliste, au regard un peu extérieur sur le projet mais précis sur le cinéma et sur la situation en général, de venir dialoguer avec nous. Et en réfléchissant au journaliste de cinéma à inviter, je me suis rendu compte qu'à Strasbourg, j'en connaissais un que j'avais déjà rencontré il y a très longtemps au moment où nous débutions ici lui et moi. Il s'agit de Jérôme Mallien, journaliste aux DNA (Dernières nouvelles d'Alsace), journaliste cinéma, ce qui est une denrée rare en province. De par son travail et son exigence, il me semblait la bonne personne. Il a accepté, et est donc à nos côtés. Je lui passe tout de suite la parole…

Jérôme Mallien (J.M.) : Bonjour, je voulais juste préciser que je ne suis pas là en tant que critique de cinéma. Tenant depuis 15 ans une rubrique cinéma dans les *Dernières nouvelles d'Alsace*, je connais un petit peu ce terrain, mais ce n'est pas par ce biais que je souhaite aborder notre discussion, mais bien en journaliste. Car ce projet *École et cinéma* me semble reposer sur un certain nombre d'objectifs, de présupposés politiques, idéologiques, pédagogiques (voire moraux ?) qui à mon sens ne semblent pas forcément aller de soi pour tous.
Donc c'est un regard vraiment extérieur que je voudrais porter, avoir un mode de relance qui soit extrêmement innocent, voire incisif si tout va trop bien - puisque c'est mon boulot.

Je me suis quand même un peu documenté sur ce dont vous alliez parler, et dans l'intitulé de ce débat, le mot important est politique. Or quand on dit « politique », j'entends ce qui n'est pas uniquement lié à cette période-ci, à ce pays-ci. Sur le fond qu'est-ce qu'une politique, qu'est-ce que « la politique », « l'image » et pourquoi les deux mots se rencontrent, dans quels termes, pourquoi l'économie y intervient-elle comme on le voit de façon récente et que l'on va évoquer. Or c'est une question qui me semble dépasser très largement le fonctionnement passé, actuel et futur d'*École et cinéma* pour soulever des questions d'ordre plus idéologiques. Ce préalable posé, c'est donc aussi sur ce terrain qu'en tant que journaliste je vous questionnerai.

Jean-Pierre Daniel (J.-P. D.) : Merci, engageons donc ce débat collectif, moment privilégié de la Rencontre où notre réflexion se construit à partir des points de vue de tous ceux qui interviendront. Nos échanges se nourriront des ateliers qui ont déjà, sinon chauffé la salle, tout du moins un peu préparé les choses.
L'éditorial du ***Bulletin N°8 des Enfants de cinéma*** que vous avez tous eu était aussi une manière de poser le problème. Contribution concrète à ce débat, qu'il vous soit utile dans la poursuite de nos échanges.

Enfin je rappelle qu'Hélène Raymondaud et Anne Cochard du CNC sont présentes dans cette salle, ce qui rend d'autant plus importantes les paroles que nous échangerons aujourd'hui.



Débat plénière :

- École et cinéma a-t-il changé depuis sa création ?

(J.M.) : Question innocente pour commencer : Ce projet aujourd'hui, dans les conditions objectives dans lesquelles il se met en place - budgétaires, économiques, politiques - a-t-il toujours eu les mêmes objectifs que celui qui avait été à l'origine d'*École et cinéma* ? Parler aujourd'hui d'action culturelle, d'éducation à l'image – termes les plus universellement acceptés - peuvent-ils signifier la même chose qu'il y a 12 -13 ans ? Qu'est-ce qui aurait changé ? Et aujourd'hui face à cela, qui êtes-vous, pour qui travaillez-vous, dans quel objectif et avec quelle résistance - en d'autres termes, en quoi les lignes de front auraient-elles bougé ?

(J.-P. D.) : Une constante : « on est sur les mêmes objectifs ». Je n'ai vraiment pas l'impression qu'entre ce qu'on a vécu au début de la création de ce projet (nous sommes encore un certain nombre dans cette salle à avoir vécu ce moment) et aujourd'hui, nos objectifs fondamentaux aient changé : Pourquoi nous être lancés dans cette aventure, quels en sont les partenaires, quelle place est donnée aux salles et à quelles salles par rapport à quel environnement scolaire concerné… L'idée que ce travail, l'expérience qui était proposée aux jeunes enfants dans le temps scolaire, est restée la même. Le catalogue national n'a fait que se renforcer en cherchant de nouveaux films dans la même perspective.
D'une certaine façon, l'évolution s'est faîte avec cette idée d'un renforcement des objectifs qui nous avaient convaincu de nous mettre en route.
Le contexte dans lequel on travaille a quant à lui changé sur un point précis : le dispositif a explosé, il s'est déployé de façon massive quant aux effectifs touchés : La quasi-totalité des départements, avec un nombre d'enseignants mobilisés dans cette aventure et un nombre de salles participantes qui n'ont plus rien à voir avec ce qu'on a vécu au départ, quand École et cinéma rassemblait une trentaine de salles (plus de 900 actuellement). Donc effectivement, effet de transformation, effet de masse qui nous interpelle beaucoup.
Des évolutions aussi du côté de l'école et de la place qui y est faite à l'éducation artistique : Tout au long de ces années, on a vécu les mouvements de l'orientation de l'enseignement à l'école, avec des allers-retours, des changements de finalités. Du plan à cinq ans, au socle commun, il y a effectivement des différences, des transformations. On a pas l'impression que ces directions successives aient tellement changé le militantisme et le travail des enseignants sur le terrain. Ils tiennent eux aussi le cap.
Autre changement important : la modification du lieu - salle de cinéma, et comment le fait-on vivre en tant que lieu privilégié du cinéma. Pour développer École et cinéma, on s'appuie sur un autre dispositif précis : celui de la salle de cinéma, tant le dispositif de la salle de cinéma fait partie intégrante de l'aventure pédagogique de la rencontre d'un film. On veut faire vivre à des enfants l'expérience de la découverte d'une œuvre dans un espace du dispositif cinématographique précis : la salle, la grande salle, la salle noire dans son confort de projection et d'écoute.
On travaille donc avec l'industrie du cinéma, avec le commerce du cinéma, avec les salles de cinéma telles qu'elles sont autour de nous. Et l'on voit les effets, au cœur de notre projet, de l'évolution des cinémas, la vie économique des salles, soumise aujourd'hui à des transformations, à des tensions dans ce pays. On a par exemple vu, dans le temps d'aventure d'*École et cinéma*, arriver les multiplexes. Ils existaient à peine quand on a démarré *École et cinéma*, ils existent aujourd'hui, et dans certains départements il y a des enfants qui voient les films dans des multiplexes.
Cette transformation de l'économie du cinéma a d'évidentes répercussions vis-à-vis de nous dès lors que nos partenaires changent. Ceux avec qui l'on travaille sont soit fragilisés – on se pose donc la question de les soutenir. Ou ils se retrouvent dans un développement de leur activité qui par voie de conséquence change également la nature du partenariat mis jusqu'ici en place avec eux autour d'*École et cinéma* .

- Enjeu central de la salle de cinéma, dans le projet École et cinéma

(E.A.) : Dans l'atelier que nous avons consacré aux salles, a été rappelé qu'*École et cinéma* est né du terrain, des salles et des enseignants sur l'idée très forte d'un travail ensemble, Culture et Éducation. Cette philosophie d'*École et cinéma* dès l'origine, est une volonté partagée de véritablement associer les enseignants avec des gens du terrain du cinéma, autour d'un projet du cinéma comme Art. Avec deux objectifs : la salle de cinéma comme lieu de pratique culturelle et le cinéma comme art.
De cette poignée de salles engagées, on mobilise maintenant 980 salles – ce qui est énorme et change aujourd'hui la donne. Nous entendre évoquer 550.000 enfants qui vont 3, 4 ou 6 fois au cinéma dans l'année donne envie à tous au sein de l'exploitation, de participer au projet. Pourtant au début, il pouvait être difficile de trouver des salles pour développer le dispositif sur de nouveaux secteurs, et la trentaine de salles militantes d'alors, ont fait le travail de défrichage, en cherchant des salles nouvelles susceptibles de s'engager dans un travail d'action culturelle en partenariat avec l'Éducation nationale.
Ce travail porte ses fruits, fait des recettes – il forme aussi un public de proximité et pèse un poids non négligeable dans l'économie des salles. Mais notre projet vient de là et il nous faut prendre en compte qu'il y a une histoire de l'action culturelle des salles à laquelle il est lié.
Dès lors, comment trouver une solution pour que le projet continue avec les exigences qui sont les nôtres, c'est-à-dire une salle qui fasse de l'accueil, qui ait une image forte auprès des enfants, qui ait une volonté manifeste d'action culturelle sur son secteur, de formation des publics. Et aussi dont la programmation soit cohérente. À savoir qu'il semble quelque part contradictoire de projeter en temps scolaire les films d'*École et cinéma*, et pour le reste uniquement le cinéma dominant, les grosses sorties commerciales à majorité américaine. Vers le cinéma dominant les enfants y vont seuls, et n'ont pas besoin de nous pour ce faire. Par contre ils vont peu vers le cinéma le plus difficile, donc je pense qu'*École et cinéma* les aide à prendre goût à découvrir d'autres choses. Et la salle partenaire, dans sa mission culturelle, doit aussi y contribuer, et tendre vers cela.
Il est important de le rappeler, quand CGR, par simples circulaires ou lettres administratives-types, fait savoir « je veux participer au dispositif », point à la ligne, comme si le simple fait de le dire impliquait son entrée automatique !
D'autant que les attaques que par ailleurs font les grands groupes, par exemple par voie de justice sur le projet d'une municipalité comme Montreuil avec Le Méliès - nous rappelle la violence économique dans laquelle nous sommes…

(Intervention dans la salle) : Une petite précision qui modifie un peu la donne, pour ne pas résumer le débat à un face à face salles militantes/multiplexes. Avant que ces derniers n'apparaissent, nous sommes quelques uns à avoir fait partie des expériences pionnières d'*École et cinéma* sans jamais, pour autant, avoir été exploitants. Associations d'action culturelle sur le cinéma, nous travaillons avec des exploitants, en collaboration avec eux. C'est important de le souligner parce que notre vécu est sensiblement différent : Il y a effectivement des salles militantes, appelons-les comme ça, qui travaillent dans un lieu. Or nous, nous travaillons avec des exploitants parfois moins militants. Et quand dans notre aire géographique des multiplexes se sont ouverts et que d'anciennes salles commerciales ont fermé, s'est posé comme alternative, soit d'arrêter le dispositif, soit de travailler avec eux. En tant qu'acteurs culturels mais sans lieux, on a toujours été obligés de travailler en alliance avec les exploitants militants ou pas. Notre travail est-il différent avec une salle commerciale ou avec un multiplexe ?

(E.A) : Il y a d'autres salles en France qui existent, des centaines, aussi bien des salles art et essai que des salles de proximité de petites communes, et qui sont tout aussi importantes dans École et cinéma. A partir du moment où quelqu'un se lève et dit « Moi j'ai une salle, je passe des films commerciaux, mais j'aimerais bien participer à un dispositif comme École et cinéma parce que ça me permettra de faire venir les enfants, de leur faire découvrir des œuvres et peut-être de les intéresser à la vie de la salle », nous sommes partants pour l'envisager.
Mais s'il est effectivement entendu qu'on ne peut pas être catégoriques, et qu'il peut y avoir des endroits où des multiplexes participent, il est d'égale importance qu'à contrario dans d'autres cas les circuits itinérants soient acceptés par les salles fixes (32 circuits itinérants participent au projet, et ils y ont leur importance car si les enfants ne vont pas au cinéma parce qu'ils sont dans un endroit où il n'y a pas de cinéma proche, leur amener le cinéma dans les conditions de la salle de cinéma est une vraie réponse à l'isolement de certaines écoles rurales).

(Intervention dans la salle) : J'ajoute que si les salles militantes, en situation de concurrence ont des difficultés, nos difficultés en tant qu'acteurs culturels sont tout aussi grandes, parce qu'à part le cahier des charges national, il n'y a aucune contractualisation du partenariat qui existe avec les exploitants avec lesquels on travaille. Tout n'est qu'oral, tout n'est que basé sur une confiance de mise. Et lorsqu'une salle militante veut mettre en place un projet, elle peut envisager un projet culturel global. Par contre, quand nous voulons développer des actions qui « débordent » le dispositif, les portes se referment. Les salles sont très preneuses des dispositifs, il y a la place, mais quand on dit « On est aussi des anima-

teurs qui voulons mettre en place un projet global cinéma en direction de l'enfance et de la jeunesse avec vous dans votre salle », quand on arrive avec des plus petites opérations, on est beaucoup moins bien accueillis qu'avec un dispositif perçu d'abord comme quantitatif par les exploitants qui eux ont un lieu cinéma.

(J.-P. D.) : Quand on dit « l'école » et « le cinéma », c'est « la classe », l'endroit où il se passe quelque chose de très précis qui est la vie scolaire et le projet d'enseignement et de l'autre côté « la salle », la salle en tant que dispositif. Le partenariat se fait entre les salles et l'école. Il n'y a pas systématiquement un tiers intervenant médiateur entre les salles et les enfants qui seraient des associations culturelles.
Notre partenariat est ce dispositif particulier de la salle où l'enfant fait son expérience du cinéma. Faire découvrir à des enfants, au cinéma, des œuvres, qui sont des œuvres voulues et choisies comme fortes artistiquement. En prenant l'entière responsabilité de dire qu'avec l'expérience, on sait ce que ça veut dire de faire ce choix, de proposer ce rendez-vous-là, et que cette expérience nous paraît essentielle si elle est bien vécue, si elle est bien préparée. Si elle existe, elle devient essentielle dans la vie de l'enfant, dans le temps scolaire et dans le projet précis de l'éducation artistique que met en place un enseignant dans l'école élémentaire avec ses partenaires culturels. Comment m'y rendre, par qui c'est organisé, qui s'en occupe, une association, la salle elle-même, salle municipale ou non, c'est la question complémentaire : gérer au mieux l'accès aux salles sur un département et l'organisation d'un projet culturel autour de chaque salle. C'est là où, partis à l'origine sur cette idée des salles, au fur et à mesure que le projet avançait – et voilà très justement une des évolutions à noter – on s'est rendu compte que dans leur fonctionnement commercial pour la plupart, elles n'ont bien souvent pas de marges, pas de temps pour pouvoir développer une certaine action. Et pour des raisons très concrètes et matérielles liées aux réalités de terrain, on s'est donc appuyé aussi bien localement que parfois pour la coordination cinéma à l'échelle départementale sur des associations d'éducations populaire qui n'avaient pas de salles.

(E.A) : Un travail sur le jeune public a été fait pendant 10, 20 ans, quelques fois plus longtemps dans certaines salles, et aujourd'hui on pourrait subitement leur dire « c'est bien, vous avez fait le boulot, maintenant on va partager les recettes, on va partager les classes entre toutes les salles de cinéma. Peu importe le boulot réalisé, il faut l'égalité de tous entre toutes les salles, c'est les lois du commerce, c'est les lois de la concurrence »- or je caricature à peine.
Situation très compliquée, très contradictoire, avec des textes de loi très précis qui forcent le cinéma à rester dans le domaine du commerce alors qu'avant tout le dispositif est un projet culturel et éducatif.

(Intervention dans la salle) : Par rapport à la question des salles, des multiplexes et au rapport public/privé, je reprends simplement les propos entendus au Congrès annuel des exploitants. Quand j'entends Jean Labbé dire, « les salles art et essai c'est tout le monde », Véronique Cayla qu' « il faut se positionner sur la différence entre public et privé, fondée sur la programmation de films différents » et que j'entends Guy Verrecchia nous dire qu'en fait, « à partir du moment où il existe un marché il faut que ça soit l'initiative privée qui soit sur ce marché », je me dis effectivement qu'il y a un problème.
Mais quand j'entends aussi des gens dans des ministères que j'ai pu rencontrer récemment, au niveau de l'Europe, qui me disent, de toute façon on va vers la suppression des subventions aux associations et la généralisation du système d'appel d'offres… Et l'on voit cela arriver dans certains endroits : On appelle encore cela « appel à projet » parce qu'on aime bien les euphémismes, mais en réalité c'est bien qu'il a été jugé qu'il y avait un marché et donc matière à appels d'offres. La direction prise est claire, et nous place inévitablement dans une position défensive qui, à mon avis, nous prend beaucoup d'énergie, de temps. Nous voilà fragilisés et passant finalement beaucoup de temps à nous défendre, au lieu d'être créatifs et réactifs. Les autres ont ensuite beau jeu de nous reprocher « vous passez votre temps à nous critiquer, mais nous on fait ».

… à la marge du commerce du cinéma ?…

(E.A) : Alors face à cette violence encore jamais vue, je me pose la question : Est-ce qu'un projet comme *École et cinéma* ne doit pas être en marge du fonctionnement de ce qu'on appelle le commerce du cinéma ? Car vouloir trop lier le dispositif aux seuls lois de fonctionnement de l'industrie du cinéma, fait qu'aujourd'hui les salles et associations militantes, pionnières du projet, se retrouvent malmenées.

(J.M.) : Je trouve quand même bien intéressant de vous entendre dire : « ce dispositif a été créé en marge du commerce » et « à priori devrait le rester. N'en sachant pas assez, je ne le mets pas du tout en cause, car pourquoi pas, vous en décidez. Je m'interroge juste sur ce que veut dire « en marge du commerce du cinéma » - à partir du moment où le commerce du cinéma lui-même, mondialement, est en train de devenir lui-même marginal.
Là où l'on n'est plus du tout dans la situation d'il y a 15 ans, c'est par exemple que les budgets de production mondiaux des jeux vidéo sont aujourd'hui en train de dépasser ceux du cinéma.

Le cinéma, en termes économiques, est en train de devenir une activité elle-même marginalisée, qui va sûrement l'être de plus en plus, en tout cas dans les termes de sa diffusion en salle.

Ne faudra-t-il pas clarifier ce qu'est d'être en marge du commerce, à partir du moment où à la fois le commerce prend toute la place, n'est plus définissable sous nos anciens critères et où ce que vous appelez le cinéma - la projection en salle pour un public qui a payé un billet d'entrée pour aller voir un film - est devenu lui-même une activité qui se marginalise ?

Stéphane Libs : Le fait que le cinéma devienne en effet économiquement et mondialement un peu en marge, n'est pas à mon sens un problème pour nos salles indépendantes, puisque la situation des salles face aux multiplexes s'est un petit peu stabilisée, que le cinéma en termes d'entrées ne va pas si mal que ça ces dernières années : Au jour d'aujourd'hui, tout le monde y a un peu trouvé son compte - ou alors a déjà disparu.
Par contre ça doit actuellement être beaucoup plus dur pour les multiplexes de trouver leur place, puisque les multiplexes font partie de quelque chose de très mondialisé. Ainsi l'on sait que par exemple des multiplexes comme les sept UGC Ciné Cité ont du mal simplement a exister, et donc a fortiori faire les bénéfices escomptés - Six je crois, perdent de l'argent – mais étant par ailleurs à vendre, les résultats de ces établissements (entrées, chiffre d'affaire, marges de progression) ne sont pas rendus publics, et donc visibles.

Finalement, le fait que le cinéma soit de plus en plus en marge dans un contexte mondial concurrentiel (jeux vidéo, marché du téléphone portable…) va plutôt à l'encontre des multiplexes qui ont vu peut-être trop gros à un moment ou à un autre et ça ne doit pas être très facile pour eux en ce moment. D'où leur volonté d'engager dans chaque multiplexe des responsables de COM' qui vont vers de l'éducation à l'image, démarchent les écoles sur des sorties scolaires, et qui vont gratter des entrées et des parts de marché sur les films porteurs en VOST. Du point de vue de leur stratégie, c'est bien légitime. Reste à chacun, dans sa ville, de faire maintenant son boulot pour garder son territoire.

(E.A) : Oui, sauf que les salles qui sont véritablement en danger aujourd'hui, ne sont pas les multiplexes mais bien les plus petites salles. Et « être à la marge », je n'ai pas d'avis définitif là-dessus, mais il me semble effectivement que les salles - appelons-les « militantes » - qui ont été porteuses du projet et qui continuent à porter une certaine idée du cinéma, de la formation du public, doivent pouvoir continuer à faire leur travail dans de bonnes conditions. Et cette évolution générale qui fait que, peu à peu, elles ne peuvent plus y arriver, pour des raisons de moyens, pour des raisons politiques, est à mon sens un vrai danger pour la diversité même du cinéma.

(J.-P. D.) : Clarifions notre position : Non pas être en dehors du commerce comme une revendication, mais se donner bel et bien un espace où l'on s'échange des billes plutôt que des euros.
Car en arrière-plan, il y a l'idée que le commerce a comme finalité d'accumuler des profits - remplir des salles pour remplir des caisses – chose qu'on ne critique pas : ça fait travailler, ça fait tourner... Pas de problème, si ce n'est que l'expérience artistique nous est à tous nécessaire pour vivre, pour nous aimer, pour nous rencontrer, pour nous parler, pour développer un langage partagé.
Cette aventure qui est au cœur des œuvres cinématographiques ne se reconnaît pas par rapport au nombre de copies sorties ou pas. Il peut tout autant y avoir des navets à deux copies et des chefs d'œuvres à mille copies, comme quoi ce n'est pas sur ce terrain que les choses se jouent, mais bien sur notre capacité d'en être les experts, et de pouvoir dire : *« on est bien ici devant un geste artistique, devant une œuvre qui nous permet de construire notre propre regard »*.
L'aventure d'un cinéaste vient de film en film. Suivre le processus de travail qui fait passer un cinéaste comme Denis Gheerbrant d'une œuvre de fiction à une œuvre documentaire, à un voyage au Rwanda pour revenir après travailler dans un quartier de Marseille n'a pas comme finalité de fabriquer des produits qui rempliraient plus efficacement nos salles en spectateurs.

Et c'est pour ça qu'il nous faudra très bientôt et collectivement revenir sur l'aventure de l'action culturelle, et du travail qui sous-tend l'action culturelle : Car c'est la question de la place de l'art dans notre vie quotidienne tous les jours - celui du cinéma, mais celui aussi de la danse, du théâtre, de la littérature, des poèmes. Plus on sera ensemble, et mieux ce sera. Plus il y aura des interventions dans toutes les directions, plus l'éventualité qu'un artiste ramasse un téléphone portable et crée quelque chose qui m'étonne, plus mon rapport au monde et à l'autre progresse et plus les finalités commerciales passent au second plan.

- Une éducation… du regard

(Intervention dans la salle) : La manière dont *École et cinéma* a été construit, laisse la possibilité à chacun de construire son propre regard, et permet de montrer des oeuvres, mais au-delà, c'est aussi une action qui se construit dans la durée, avec des personnes, qui ont elles aussi leur intelligence, leur sensibilité, leur désir de transmettre quelque chose. On n'est plus dans la cinéphilie telle qu'elle existait il y a quelques années, on est dans une autre forme de filiation parce qu'on sait parfaitement que les enfants voient parfois plus de choses que nous les adultes et que donc on doit en tenir compte. Les enfants doivent tout voir, pour pouvoir se construire aussi quelque chose, mais comme le dit Alain Bergala : avec une désignation, c'est-à-dire des guides qui vont désigner aux enfants qui vont voir les films ce qu'ils doivent voir parmi tout le reste, pour peut être petit à petit se construire leur propre patrimoine cinématographique.
Ce faisant, on ne fait pas que montrer les films, on les fait vivre : il y a quand même un catalogue de plus de 50 films vus aujourd'hui par les classes et qui sinon seraient morts. Les grands classiques aujourd'hui peuvent continuer à exister pour les publics, et pas seulement dans le temps scolaire puisque vous pouvez voir les films aussi en séances publiques, parents, amis, grands-parents également. On n'est pas dans un marché à part, on est dans le marché du cinéma, mais pour un travail spécifique, un travail d'action culturelle, d'action artistique, travail qui se fait avec d'autres, avec les musées, avec les scènes nationales, avec les autres dispositifs, avec ce qui se fait aussi dans les salles hors dispositif, les salles de cinéma ayant aussi un travail en direction des jeunes publics hors dispositifs. Elles s'emparent des dispositifs comme outil permettant effectivement d'aller plus loin.
Tout ce travail est une chaîne, *École et cinéma* en fait partie et en est presque le tout début, parce que nous sommes les seuls qui véritablement travaillons sur la petite enfance.

(Intervention dans la salle) : Je note qu'on parle d'éducation à l'image alors qu'en fait on travaille sur le cinéma. Alors pourquoi ne pas dire « éducation au cinéma » ? D'autant qu'en Europe ce n'est ni éducation à l'image, ni éducation au cinéma, c'est « éducation aux médias ».
Il y a donc derrière tout ça une idéologie subjacente, qui n'est pas innocente. La partager ou pas relève du débat politique, sur lequel il nous faut aussi nous questionner en nous demandant si l'œuvre cinématographique est quelque chose d'important ou non. Je pense pour ma part qu'avec un film dans une salle, il ne se passe pas la même chose qu'à la télévision, sur DVD, etc. Mais au-delà de ça, cela reste un film.
Or les jeunes sont aujourd'hui confrontés à d'autres images extrêmement différentes, chantier pour l'instant réservé au seul champ de l'industrie. À la Villette récemment, grande manifestation organisée par le Ministère de la Culture sur les cultures numériques où des sociologues sont intervenus sur les pratiques des jeunes par rapport à l'Internet. Et leur analyse, relevant plus d'un constat que d'une approche politique comme nous pourrions l'avoir, est un peu terrifiante : Ils s'enthousiasment des compétences qui vont être développées par rapport à la pratique de ces nouvelles technologies, mais jamais sur la question de l'imaginaire, sur la question du regard, qui se forme à travers ça. Alors, plutôt qu'éducation à l'image, ne devrait-on pas plutôt commencer à parler d'éducation au regard ? Ce qui nous permettrait aussi d'investir d'autres champs et d'autres lieux que le cinéma, tout en se donnant comme légitimité particulière, par rapport à l'industrie, de questionner le regard et la formation du regard chez les jeunes – notre véritable approche, née avec le cinéma.

(J.-P. D.) : Marie-Josée Mondzain l'a souvent rappelé : « le cinéma est né avec la locomotive à vapeur, il n'est pas né en préhistoire ». Les outils technologiques sont nécessairement issus d'une industrie. Mais le geste des êtres humains qui s'en emparent pour nous raconter des histoires ou pour nous provoquer en nous mettant devant des œuvres fait toute la différence.
Je ne comprends pas non plus ce qu'est « l'éducation à l'image », parce que l'image c'est une espèce de nébuleuse, de fourre-tout dans lequel la dimension artistique d'une œuvre se retrouve niée. Il faut la reprendre d'une autre façon. Au moins, en parlant de cinéma, de cinéma en tant qu'art, on parvient à rester clair.

(Intervention dans la salle) : Je crois que ce débat qui revient aujourd'hui a déjà traversé l'Éducation nationale et les différentes instances : faut-il éduquer à l'image pour éduquer au cinéma d'une part et, d'autre part, faut-il partir de ce que les élèves voient au quotidien (la publicité, la grosse artillerie, qu'elle soit américaine, française ou européenne), ou faut-il partir des œuvres cinématographiques.
Le débat a été tranché, et comme avec *Les enfants de cinéma*, a été choisie une ligne, et il est bien de s'y tenir, parce qu'il est très important que les enfants rencontrent une œuvre d'art dans un moment privilégié, en salle et dans les conditions que le créateur a voulu, afin que ce moment magique continue d'exister. C'est fondateur de la personnalité, cela donne du sens. Et ce aussi pour *Lycéens au cinéma*, *Collège au cinéma* que dans les enseignements cinéma en Lycée.

(J.-P. D.) : Quelle aventure propose l'éducation artistique ? La rencontre d'une œuvre. C'est là notre dispositif, permettre à des enfants de vivre cette expérience artistique - ils en ont besoin et ce dans le contexte de l'école – lieu pas forcément fait d'ailleurs pour l'appréhender, car être le lieu de l'expérience artistique n'est pas non plus la finalité de l'école.

Le vrai problème pour nous - souvent les philosophes qui nous aident à y réfléchir – est que l'Art reste irréductible à l'expérience et l'Art n'est pas une accumulation d'objets, collection d'œuvres à mettre sur son étagère ou listes de noms, en ayant l'impression que l'on est cultivé. Il s'agit plutôt d'une expérience à vivre quotidiennement et avec des œuvres fortes.

(J.M.) : Je vous comprends à cent pour cent quand vous dites « ce n'est pas de l'éducation à l'image, c'est de l'éducation du regard », ce qui est à la fois plus subjectif, plus rigoureux.
En revanche, un petit mot sur une expérience personnelle, je suis intervenu dans un collège en tant que « journaliste qui s'occupait de cinéma ». Or ces jeunes gens de 12 à 14 ans, avaient généralement une culture cinéphilique relativement importante, contemporaine ou même de certaines œuvres ou catégories d'œuvres du passé. En revanche il y avait une méconnaissance intégrale de comment ça se passait économiquement : Est-ce que vous savez pourquoi vous allez voir le film que vous allez voir ? - méconnaissance absolue. Et comment le sauraient-ils puisque absolument rien ne leur est dit nulle part, jamais. C'est le grand trou noir de cette affaire, le poids de la promotion, et sur le terrain audiovisuel, l'absence d'informations réelles qui ne soient pas promotionnelles (Un désarroi généralisé que vous retrouvez d'ailleurs du côté de la critique, car fut-elle chic, intello et parisienne, apparemment plus personne ne sait plus très bien comment il faut parler des films, dans quels termes, avec quelle grille de lecture et s'il en faut une, même idéologique).
À cette question, les réponses à 12-14 ans n'allaient absolument pas de soi, ils en ignoraient tout. Pas la moindre idée de pourquoi ils allaient voir *Rush Hour 3* pour ceux qui y allaient : « parce que c'est fun, parce qu'on en a entendu parler »… Ce n'était absolument pas évident dans leur esprit.
La rencontre avec les œuvres, je suis comme vous d'une génération où ça me paraît un peu évident, je pense qu'il faut se retrouver confronté à *La nuit du chasseur*, aux *Contrebandiers de Moonfleet*, aux *Demoiselles de Rochefort*… Qui encore dirait le contraire ?
En revanche est-ce que cela suffit ? Parce que par nature, le cinéma c'est les œuvres et puis c'est le mode de production des œuvres et leur mode de diffusion en un tout qui constitue l'œuvre.
C'est une spécificité, car une œuvre de cinéma n'existe pas toute seule, le contexte de la production de l'œuvre, le contexte de sa diffusion, fait partie intégrante de l'œuvre, fait partie du regard que l'on va poser dessus. Enfin, l'œuvre est faite aussi du regard que l'on porte dessus, sinon elle n'existe pas.
Ce qui fait qu'intuitivement, je suis réticent de voir opposer les blockbusters américains d'une part et un autre cinéma d'autre part. Cela me semble une vision, en tant que critique et journaliste, parfaitement dichotomique des choses et extrêmement dangereuse, y compris en termes d'éducation (pour autant que je puisse avoir une idée claire de l'éducation - en tout cas j'ai une idée claire de l'éducation de mes propres enfants, celle des autres je n'en sais rien n'étant pas enseignant).
Une des limites de ce dispositif (mais qui a été donnée dès le départ, donc ça ne le remet pas non plus en cause) est que pour une série de raisons totalement évidentes en termes économiques, vous n'avez pas les moyens de faire ce travail sur le cinéma le plus immensément « public » (il serait tout à fait possible de le faire avec de toutes autres modalités, de toutes autres moyens).
Or le cinéma le plus immensément public, ne me semble pas du tout nécessairement le moins intéressant. Quand un gros blockbuster comme *Miami Vice* de Michael Mann sort en salle, je pense que ça serait extrêmement intéressant qu'il y ait un travail qui soit fait par des gens de 14, 15, 16 ans sur ce film, espèce d'objet d'art moderne cinétique insensé dans le paysage hollywoodien (sans trop vous faire mon critique ciné en *Direct-Live*). Il existe des cas de cinéastes qui sont immensément publics, immensément vendeurs, qui sortent sur les 450 à parfois 800 copies en France et sur lesquels il n'y a finalement pas de travail de fait. Sinon éventuellement celui des directeurs de salles quand ils le décident et selon des modalités qui leur appartiennent, ou dans le meilleur des cas parfois.par des journalistes Mais en tout cas rien qui existerait statutairement pour que quelque chose accompagne ces films : Plus d'émission de télé sur le cinéma, etc. Tout concourt à ce que ce travail ne soit finalement pas fait.

(E.A) : Sur les films, je pense quand même qu'il y a un cinéma qui est plus de l'ordre d'un cinéma de distraction, commercialement attractif. Qu'ensuite dans ce cinéma il y ait des films qui soient intéressants, véritablement des œuvres, on le sait tous. Et pour préciser, par exemple dans un projet comme *Lycéens au cinéma* qui s'adresse au public des ados il y a ce souci de prendre aussi en charge ce type d'œuvres – justement pour essayer de travailler sur le cinéma qu'on pourrait appeler « dominant », dans lequel il y a des choses passionnantes, intéressantes à aborder.

Travaillant quant à nous pour une tranche d'âge plus jeune, notre questionnement est que les enfants voient des images, énormément et de tous types, des bonnes, des mauvaises, et aussi le pire - à un âge où ils y sont très perméables au pire comme au plus intéressant. Notre mission est moins de leur dire *« C'est pas bien ce que vous regardez, ce n'est pas bien d'aller voir tel ou tel dessin animé médiatisé très convenu »*. Mais plutôt de leur dire *« Tu as vu ça, mais à côté, voici un homme qui s'appelle Jacques Tati, qui a fait un film magnifique qui s'appelle Jour de Fête, et on te propose d'y jeter un petit coup d'œil ensemble »*. Ou *« Jean Cocteau a fait un film qui s'appelle La Belle et la Bête, ça serait intéressant de le regarder »*.

Notre démarche est vraiment celle de dire *« Vous allez au cinéma voir un certain type de films, mais le cinéma c'est aussi ça »*. On leur propose une alternative. C'est d'autant plus simple que l'on s'adresse à une tranche d'âge où les enfants sont encore prêts à ça. Ensuite à 12, 13 ans les choses devient beaucoup plus difficile – mais d'autant plus si aucune ouverture n'a été donnée aux plus jeunes. C'est je pense le rôle d'*École et cinéma* aujourd'hui plus que jamais… Qu'il y ait un moment où cette possibilité ait été donnée de au moins de voir autre chose est vital. Le problème est « voir autre chose ». Soit, l'accès au cinéma a été bouleversé, il est en mutation, mais notre combat de leur montrer des œuvres de cinéma me semble très important pour cette tranche d'âge.

(Intervention dans la salle) : Il y a aussi une question d'énergie à y mettre et de choisir où on la met.
Or ces films n'ont par définition pas besoin de nous, ils ont déjà tout un arsenal de moyens. Et je réfléchis à chaque fois, là où je travaille, quels films méritent que j'y consacre mon énergie et donc d'abord aux films les plus fragiles.

Stéphane Libs : Sur les «blockbusters» à étudier en cours et l'exemple de Michael Mann; Pour ce film, il n'y avait pas de dossier pédagogique d'offert, mais on peut dire qu'aujourd'hui, il arrive deux fois par semaine à six fois par mois qu'il y ait des dossiers pédagogiques offerts sur des "blockbusters".
Les projets même de réalisation de ces films sont pensés initialement en fonction du potentiel de fréquentation scolaire à venir. Souvent des boîtes sont engagées par des grands groupes pour faire ce travail et donner ce matériel d'accompagnement clés en main aux professeurs.
D'où la confusion justement entre l'éducation à l'image et l'image d'une éducation où le professeur, au moyen d'un produit clé en main, pourra faire sa bonne action éducative vis-à-vis de ses élèves et vis à vis des parents finalement aussi. Conséquence directe : Nos résultats en fréquentation scolaire, depuis deux trois années sont incroyables... Mais sur Tout et N'importe quoi ! Ça tombe sans qu'on ne sache plus que faire...

Ne faudrait-il pas aussi y réfléchir avec nos partenaires de l'école ?



- *Questionnements relatifs à l'Éducation nationale :*

(Intervention dans la salle) : Un autre spectre à évoquer, qu'il faut questionner à l'aune des évolutions et mutations engagées, irréversibles sans doute : l'avenir d'École et cinéma du côté de l'école. Peut-être qu'il ne faut pas avoir peur avant de sauter du banc, comme la petite fille dans *Récréations* ce matin et oser l'évoquer ensemble.
Dans un contexte où tous les régimes spéciaux sont interrogés, à l'école, l'annonce du cadeau des deux heures d'enseignements en moins aux élèves me questionne. Deux heures en moins, (comme si l'on disait au projectionniste *«tu vas travailler deux heures en moins, mais tu va rester peut-être quand même dans la salle, mais tu ne travailleras peut-être pas, ou tu réfléchiras à ton travail »*) on ne sait pas trop ce que les enseignants vont en faire si ce n'est une moindre présence auprès des classes et donc des programmes allégés d'un certain nombre de choses. Et si c'était sur la dimension artistique qu'on leur demandait de prendre ? Alors forcément vous allez dire l'école souhaite avoir ce monopole, moi je ne crois pas du tout, et même s'il y a longtemps que l'on partage les valeurs éducatives sur l'éducation artistique avec les partenaires culturels, pourrons-nous pour autant continuer à avoir du temps pour ça ?
Il serait peut être intéressant que l'association se positionne officiellement, peut-être avant d'avoir mal ou même sans avoir mal, en disant il faut absolument que le partenaire école reste le partenaire *École et cinéma*. Parce que derrière, se posent des questions d'économie d'échelle concernant très trivialement la masse salariale des fonctionnaires à l'Education nationale. On n'économise pas deux heures aujourd'hui comme ça, et un cadeau ne se fait pas pour rien, il y a des enjeux sous-jacents. Au final : Que faudra-t-il supprimer à l'école ? Pas les mathématiques - les sportifs répondront *on rajoute une heure de sport*, nous on va dire *Pas nous* ! Mais nous aurons à le dire très fort pour qu'effectivement cela ne soit pas pris sur *École et cinéma*.
École et cinéma sans les enseignants ? Cela deviendrait le dispositif : « le temps de l'enfant » et vous aurez alors à trouver quelqu'un d'autre pour discuter cinéma en cette assemblée.

Tifenn Martinot-Lagarde : Je suis au Cabinet du Ministre de l'Education nationale, donc je vais pouvoir vous répondre sur quelques points.
Alors, la question des deux heures libérées, elle est liée en fait à la libération du samedi. Ce sont effectivement deux heures d'enseignement en moins, mais le Ministre a dit que ça permettrait aux enseignants d'encadrer des groupes de travail plus réduits, pour des élèves en difficulté. Et donc on est en train de travailler aujourd'hui pour voir comment se mettra en place ce système, sur le principe d'élèves encadrés par les enseignants. Mais en groupes moins nombreux.
Sur l'allègement des programmes, vous avez vu que l'éducation artistique et culturelle est quand même en bonne place dans le décret d'attribution du Ministère de l'Education nationale, et qu'elle fait partie des priorités affichées par le Ministre. Donc, s'il y a un allègement des enseignements je ne pense pas que ça toucherait à l'éducation artistique et culturelle.

(E. A.) : Par rapport à *École et cinéma*, la signature du nouveau cahier des charges par l'Éducation nationale devrait nous donner des garanties pour l'avenir. Car la place de l'éducation y est, au moins aussi importante, sinon plus, que celle du cinéma et la redéfinition de la philosophie du projet dans sa dimension de projet éducatif et culturel dans le cadre de l'école y est réaffirmé.

(Intervention dans la salle) : En Charentes-maritime, je compte présenter le cahier des charges *École et cinéma* que j'ai reçu, le défendre auprès des instances mais il faut savoir que le conseil d'IEN de mon Inspection d'Académie m'a déjà fait comprendre qu'il y avait d'autres priorités qu'*École et cinéma*. Je leur ai répondu que le dispositif était dans le socle commun, qu'un cahier des charges avait été signé à la fois par le Ministère de l'Éducation nationale et par le Ministère de la Culture, mais jusqu'à présent les financements et les choix budgétaires qui sont faits par le corps d'Inspection dans mon département, sont drastiques concernant la Culture dans son ensemble, et en particulier sur le Cinéma. Il n'y aura donc plus d'argent, ni pour la formation, ni pour les actions du type *École et cinéma.*

(J.-P. D.) : Du côté de l'Éducation nationale, une première alerte il y a 2 ans nous a mobilisé en France toutes les associations et mouvements éducatifs impliqués dans des actions d'éducation artistique partenariales.
Au moment où effectivement est apparue la notion de « socle commun » au départ extraordinaire pensée réductrice, s'est structuré un collectif pour défendre les Arts à l'école, le FPEA (Forum pour une éducation artistique, durable et concertée dont nous avons été parmi les membres fondateurs). Observatoire très attentif à l'évolution de la culture à l'école, on y suit par exemple la façon dont le Haut Conseil sur l'éducation artistique s'est développé, et effectivement le FPEA a pris acte des transformations de discours et de la bonne inscription de l'éducation artistique dans le socle commun, au titre de la culture « humaniste ».
Je crois qu'on est tous ensemble en veille sur cette question, et également sensibles à la question de la formation, à la manière dont elle se transforme du côté de l'Education nationale, très attentifs à ce que les intentions se traduisent sur le terrain par des actes.

(**Intervention dans la salle) :** Je crois quand même que le danger qui guette le cinéma dans l'Education nationale, sont les luttes de pouvoir qui traversent le Ministère entre l'Inspection générale d'arts plastiques et d'éducation musicale et le reste. Il faut quand même savoir qu'il y a un rapport qui vient d'être rendu par Vincent Maestracci, Inspecteur général chargé de l'éducation artistique. Il y insiste sur le développement dans le socle commun des arts plastiques et de l'éducation musicale, mais met en garde contre tous les dispositifs appelés dispositifs annexes ou complémentaires.

(Intervention dans la salle) : Le rapport de l'Inspection générale parle pourtant du dispositif *École et cinéma*, alors je ne doit pas l'avoir lu de la même façon que vous...

(E. A.) : On a même été contents de voir qu'on y parlait d'*École et cinéma* comme d'un dispositif exemplaire de partenariat entre la Culture et l'Éducation - ce qui était une première dans un rapport de l'Inspection générale sur le premier degré. C'est vrai qu'on parle assez peu du cinéma par rapport aux autres arts, mais déjà on en parle, ce qui est un début sur lequel nous comptons nous appuyer.

- Questionnements relatifs au ministère de la Culture :

(Intervention dans la salle) : Dans un partenariat Éducation et Culture, pour ce qui concerne le Ministère de la Culture, la priorité à l'éducation artistique est affichée, mais la déclinaison au niveau des DRAC est assez inquiétante parce que *École et cinéma* a, jusqu'ici, été complètement délaissé. On préfère mettre des crédits sur le patrimoine, ou sur des actions plus spectaculaires, aux dépends de dispositifs qui fonctionnent très bien.
Ces deux éléments sont quand même assez inquiétants en ce qui concerne *École et cinéma* et en ce qui concerne le cinéma d'une manière générale.

(Intervention dans la salle) : Autre inquiétude : l'alerte que nous venons d'avoir des crédits qui baisseraient au niveau des enveloppes des DRAC en région, vraie menace parce que ces directions régionales du ministère de la Culture ont un rôle primordial sur le terrain, de régulation au niveau des collectivités. Déjà ils ne le jouent pas toujours bien, j'en veux pour exemple la collectivité avec laquelle on travaille régulièrement, le Conseil général des Alpes maritimes qui a monté en faveur du cinéma, une politique du cinéma avec un fond de soutien, un partenariat avec le CNC. Ce plan d'action que nous avons accueilli avec bienveillance s'est finalement avéré très problématique sur le plan de l'action culturelle, car il a eu comme conséquence l'arrêt des financements directs aux structures cinématographiques du département, au profit des seuls événements de l'initiative du Conseil général, à l'effigie du Président du Conseil général par ailleurs Ministre de l'Outre-Mer, Christian Estrosi. Or ces « messes culturelles » sont pour majorité des événements de pure communication politique.

(J.-P. D.) : Cette inscription du Cinéma dans le champ de la Culture est pourtant fondamental. On est dans un système d'une relation au système marchand, on l'a dit, sans être pour autant dans une économie du cinéma gratuite et nationalisée qu'il me semble aucun d'entre nous ne souhaiterait. Et le commerce particulier du cinéma en France, depuis la guerre, s'est développé dans un encadrement qui avait pour but de permettre à ce que la dimension artistique ne soit pas avalée par le commerce. Le fond de soutien sélectif qui le régit, est fait fondamentalement pour permettre à ce que la logique purement économique et marchande de l'industrie, n'étouffe pas ce qui est au cœur de l'aventure du cinéma, l'aventure artistique, l'action culturelle de cinéma.

(Intervention dans la salle) : À ce sujet, et pour rester sur les enjeux politiques du dispositif et du cinéma, les décisions qui se dessinent au ministère de la Culture me semblent inquiétantes. Par exemple la lettre de mission envoyée par Nicolas Sarkozy à notre Ministre de la Culture. Lettre de mission qui commence d'abord par une évocation d'André Malraux, cité en exemple pour son action très importante dans le domaine de l'action culturelle pour ensuite en déplorer la soi-disante non–redistribution au public. Et je regrette que l'espérance de Malraux de redistribuer la culture et l'art, trouve une limite en ce moment. C'est vrai qu'on est tous dans cette question : *« qui on touche ? A qui on s'adresse ? »* En priorité le public empêché, le public éloigné ?… Questionnements omniprésents dans nos travaux et dans la façon de passer les films et savoir quels sont nos publics.
Or de voir que cette lettre a pour postulat l'idée d'un échec de nos années de travail d'action culturelle auprès du public et évoque la recherche de critères objectifs, pour idéalement évaluer les pratiques culturelles du public, à quoi sert l'argent public qui y est consacré, quelles actions sont financées et pour quels résultats de fréquentation : c'est très préoccupant. Trouvant pour ma part que le dispositif *École et cinéma* réussit cette équation incroyable de toucher assez largement un public encore vraiment divers et d'arriver à une exigence de très belle tenue, je me disais qu'il pourrait être bien de rencontrer Christine Albanel, pour lui parler de ce dispositif et lui montrer qu'on arrive à associer un public à une action, sans faire pour autant de la démagogie.

- Et le rôle des collectivités territoriales ?

(J.M.) : Quelle place dans votre esprit doivent occuper, devraient avoir les collectivités locales là-dedans ? Est-ce que vous pensez qu'il serait nécessaire que les collectivités s'investissent sur des terrains qui sont ceux sur lesquels on est en train de parler, par exemple le déploiement de nouveaux dispositifs un peu plus inventifs que juste la salle de cinéma traditionnelle ?

(J.-P. D.) : Les collectivités locales d'abord y sont déjà très impliquées, il y en a qui veulent s'y impliquer encore plus et je crois que la présence des collectivités locales dans notre aventure est la même présence que la collectivité locale à l'école. Il y a évidemment une implication directe de l'action publique et de l'argent public dans ce domaine-là et il faut l'organiser et l'aider à se développer, il me semble.

(Intervention dans la salle) : Je suis un peu moins optimiste que vous par rapport aux collectivités locales. Je fais partie d'une association de salles de cinéma et ce que ressentent les salles aidées et financées partiellement par les municipalités , est que les municipalités considèrent de plus en plus leurs citoyens non pas comme des spectateurs qui vont au cinéma pour s'enrichir, mais plutôt comme des spectateurs d'abord électeurs. Et elles demandent de plus en plus aux salles de cinéma de présenter du cinéma grand public pour qu'il y ait de plus en plus des citoyens et des votants contents de pouvoir aller à des tarifs plus intéressants voir des grandes machines. Que faire maintenant face à des hommes politiques qui considèrent la culture comme un moyen de faire plaisir au plus grand nombre et du coup avec un nivellement plutôt vers le bas.

(J.-P. D.) : La question du rapport entre l'action culturelle publique du cinéma et les collectivités, en particulier les collectivités locales, c'est que dans nos relations avec les élus qui mettent de l'argent dans une salle de cinéma, on ne leur a pas suffisamment posé la question de la finalité attendue de cet acte.
Met-on de l'argent dans un cinéma simplement pour faire une enseigne qui soit ouverte le week-end et le soir ? Même si c'est bien, même si c'est important que ça fasse des emplois – quel encrage locale est alors recherché ? Il arrive de voir une salle de cinéma associative qui végète, qui a du mal à joindre les deux bouts, voire même la salle refaite, qui ne tourne toujours pas. Et voilà que sur la même commune, pour le même public, avec les mêmes impôts locaux va se construire une médiathèque, 15 salariés permanents, dans un immense bâtiment refait à neuf. La même capacité d'investissement dans un cas et dans l'autre, mais là portée sur le livre, ce qui fait partie des obligations des élus, avec une véritable politique d'animation sur la lecture publique. Le travail en direction du cinéma continue à être délaissé, c'est un commerce qui tournera tout seul.
Je pense qu'aujourd'hui il faut qu'on essaie de redonner du sens à l'action publique cinématographique en étant plus inventifs vis-à-vis des élus. Et les engager dans le débat: Est-ce qu'on a ouvert sur le public ? Est-ce qu'on a développé des relations avec d'autres arts ? Est-ce qu'on est vraiment dans une aventure artistique forte avec le cinéma tel qu'il est aujourd'hui ? Ou est-ce qu'on n'aurait pas d'autres aventures, d'autres inventions à faire au moment où le commerce, lui a su inventer.
Les multiplexes, immense renversement scénographique, ont fait leur révolution : ils ont reconstruit le hall, refabriqué les circulations du public, ont rationalisé la projection et vont nous marginaliser avec le passage au numérique, c'est sûr. Mais nous, avons-nous pendant ce temps fait la révolution de l'action culturelle de nos salles ? A-t-on transformé nos salles pour essayer d'accueillir d'autres propositions artistiques que la programmation classique de films - s'ouvrir sur les autres arts, nous poser la question de l'articulation complexe entre le numérique et le travail des artistes qui s'en sont emparés dans un travail des images et de sons en phase avec notre temps ?

N'aurions-nous pas besoin d'autres espaces que simplement multiplier nos salles ou chercher à se défendre de façon corporatiste ? Or redonner du sens à des lieux de l'art du cinéma, sera à mon avis un sacré chantier pour l'avenir, et l'on aura besoin d'architectes, du public, des créateurs et de tous pour les réinventer.

- Le cahier des charges d'École et cinéma

(J. M.) : Le début de cette discussion a tourné largement autour de la question de savoir si les multiplexes peuvent, doivent entrer de façon cohérente, légitime, dans le dispositif et ce genre de choses…Et dans ce cahier des charges par exemple rien ne s'y oppose. Rien dans le cahier des charges ne laisse supposer qu'il y aurait deux types d'établissements cinématographiques, un qui serait légitime pour *École et cinéma* et l'autre qui ne le serait pas ?

(J.-P. D.) : Très exactement dans le cahier des charges de ce point de vue-là : toute salle est susceptible d'être salle associée à École et cinéma. Mais ne peuvent l'être que si elles sont porteuses d'un projet d'action culturelle en direction du jeune public, ou si elles ont l'intention de le développer.
Ça paraît pas grande chose, mais ça a permis de transformer les relations de ce point de vue-là.
Par ailleurs dans chaque département, les services extérieurs de l'Etat, la DRAC du côté du cinéma, l'Inspection académique de l'autre, et les deux coordinateurs qui sont nommés par les DRAC et par les Inspecteurs d'Académie pour mettre en œuvre le dispositif dans un département donnent leur accord.
S'il y a conflit à un moment, le choix se fera dans un souci de cohérence de l'action, au nom des critères de développement du projet définis collectivement au préalable. Réponse au vu des moyens qui ont été réunis pour l'année scolaire à venir, et en fonction des finalités qui ont été choisies (plutôt aller dans le rural, rester prioritairement dans tel quartier ou travailler à développer l'action en direction des plus jeunes, ou des grands – soit toute une série de choses qui peuvent être définies par les partenaires). Et pour la validation définitive, c'est le DRAC qui décide, c'est-à-dire le Ministère de la Culture, donc l'Etat, et non le marché ou une commission de la concurrence.

Carole Desbarats : Au sein du Groupe de réflexion des *Enfants de cinéma* le groupe de réflexion réfléchit aux questions qui se posent à l'association. Pour nous, ce qui a été dit sur le cahier des charges est extrêmement important, car cette question fut sur ce point une lutte acharnée, des années de discussions très dures menées avec une grande ténacité par l'équipe permanente et le Conseil d'administration des *Enfants de cinéma* pour permettre de dire, avec la complicité de personnes du CNC qui y ont contribué - Anne Cochard ici présente par exemple - ou bien la compréhension forte de certaines personnes à l'Education nationale, « sur *École et cinéma*, nous avons les deux Ministères de concernés».
Continuons donc à jouer de cette double casquette, parce que c'est du point de vue de ce partenariat que la question d'une demande faite par des multiplexes d'accéder à *École et cinéma* doit être abordée. Demande par essence possible, donc il nous faut plutôt tenir bon sur la qualité et dire *« nous ne dépendons pas que du Ministère de la Culture et du CNC, mais dépendons également du Ministère de l'Education nationale qui a son mot à dire. La mission que nous nous sommes fixés a été acceptée, parce que nous sommes une association qui a démarré toute seule. Cette mission a à voir avec l'éducation publique »*. On peut dès lors répondre : *« Si vous voulez appliquer le cahier des charges d'École et cinéma, si vous voulez montrer des films aux enfants, si vous voulez faire qu'une culture commune, contribuer à ce qu'un patrimoine commun soit constitué, et bien il faut prouver d'une manière ou d'une autre qu'effectivement c'est bien le but de votre demande »*. Et si des circuits arrivent à motiver leur demande, et si effectivement sur la durée on note qu'un vrai travail vers le jeune public, quelque chose en lequel nous nous reconnaissons a pu être mis en œuvre, honnêtement je ne vois pas pourquoi on ne dirait pas qu'à cette garantie c'est possible.
Se pose alors la question redoutable de l'évaluation du travail effectivement accompli. Car tout le monde peut avoir des projets, des gens intelligemment formés peuvent tout à fait vous faire des projets convaincants en annonçant comment ils accueilleront le jeune public, etc. Pour autant, comment obtient-on qu'ils s'y tiennent. Et forts de l'évaluation que vous faites régulièrement d'*École et cinéma* pour votre propre travail, vous êtes je trouve, en droit de l'exiger des gens qui veulent rejoindre votre groupement.
Pourquoi pas une année de « stagiarisation » ? Voir pendant un an comment ça se passe, avoir établi des critères connus du candidat qui permettent de dire si le travail a ou non été correctement fait – en se donnant comme règle bien évidemment que les salles déjà participantes s'appliquent également à les suivre scrupuleusement.
La question devient : essayons de trouver des critères qui soient applicables, acceptables – chose difficile convenons-en – grâce auxquels effectivement, lorsque des salles viendraient nous demander de participer à *École et cinéma*, nous puissions vérifier avec les tutelles que cette candidature correspond avec ce que nous pensons être la mission d'*École et cinéma* à l'échelle d'une salle.

(E. A.) : J'ajoute qu'au titre des dispositions nouvelles du cahier des charges, il y a désormais le fait qu'on puisse exclure une salle du dispositif. Aussi bien la DGESCO, le CNC, que nous, avons tenu à cette revendication récurrente des coordinateurs, dans l'extrême éventualité où une salle ne remplirait plus les conditions. Cela nous semble très important concernant un dispositif où effectivement on défend la qualité et l'exigence.

(J. M.) : 13 ans que ça existe et pendant tout ce temps il n'y avait pas cette possibilité d'exclure une salle si elle ne faisait pas son job ? Rien de choquant à cela, et de l'extérieur, ça me paraît quand même une mesure de bon sens que l'on retrouve partout ailleurs…

- vers un "projet départemental annuel d'École et cinéma" sur les départements...

(J.-P. D.) : La proposition de Carole me semble absolument imparable.

Autre proposition en ce sens, qui n'est pas dans le cahier des charges, la formalisation par écrit du projet départemental annuel.
Nous y avons travaillé en atelier, comme outil approprié pour renforcer cette expertise, avec l'idée qu'au-delà du cadre national et en conformité avec le cahier des charges du dispositif, le développement du projet École et cinéma est particulier à chaque département, pour des raisons qui sont liées éventuellement à la politique Education nationale ou éventuellement à l'orientation de la politique culturelle qu'accompagne la DRAC. Et ce projet, priorité départementale, peut tout à fait, compte tenu des moyens qu'il a réuni, des objectifs qu'il s'est donné de se répartir plutôt de ce côté-ci ou là, de faire ceci ou cela, être un obstacle au fait que telle salle entre dans le dispositif, même si elle répond aux critères que tu viens de dire. C'est rappeler que l'on est pas dans une simple demande d'offre, et mise à disposition de clients que seraient les enseignants, mais que l'on construit effectivement aussi un projet cohérent. C'est là où les deux coordinateurs sont fondamentaux, car c'est autour d'eux et de ce projet qu'ils vont construire, sous la responsabilité des deux Ministères et dans un travail de concertation élargi à l'ensemble de leur département, que leur réponse à une nouvelle candidature pourra être : votre candidature est pertinente, vous pourriez être salle associée, mais dans l'état actuel des choses et compte tenu de ce que l'on fait, vous ne pouvez pas l'être. Et c'est sous la responsabilité de la DRAC.

Pour boucler la boucle, de notre débat qui a débuté par notre passé et l'histoire de notre aventure partenariale, je reviens à la question des salles. On a parlé de celles qui se sont investies dans le dispositif depuis longtemps et qui, bien qu'à l'économie fragile, sont restées coordinateur cinéma pour tout un département. Or elles se retrouvent parfois à être dans la situation délicate de devoir dire non à une salle par ailleurs en concurrence commerciale avec elle, ces dernières ne demandant rien moins qu'un partage du nombre de classes inscrites au dispositif.
À l'analyse, on s'aperçoit que la demande « donnez-moi égale moitié, 500 places et j'en laisse 500 » évoquée par Eugène, n'est pas simplement motivée par l'envie de mettre 500 places de plus dans la cagnotte. Mais parce qu'en prenant 500 places, je détruis l'autre.

Et nous pensons que devrait tout de même être inscrit dans notre démarche, dans notre projet, départementalement comme nationalement, qu'à partir du moment où une salle est impliquée depuis longtemps et qu'elle fait un travail cohérent et reconnu comme très satisfaisant, un de nos objectifs doit être qu'elle ne puisse pas être déstabilisée économiquement par ces jeux. C'est effectivement une position morale, de dignité, qui ne peut pas être forcément écrite dans un cahier des charges, mais qui pour autant doit relever d'une décision collective au niveau départemental, être inscrite au projet *École et cinéma* du département et recevoir un soutien clair des services déconcentrés de l'Etat, Culture et Éducation nationale.



Travail en atelier sur le "Projet départemental annuel d'*École et cinéma*"

<u>Troisième partie</u>

L'Europe :
quelle place pour l'Éducation au cinéma ?

- matinée au Parlement européen -



Visite du Parlement Européen







Accueil en salle parlementaire



Discours de Catherine Trautmann
en ouverture de notre matinée au Parlement européen

Catherine Trautmann, députée européenne, ancienne Ministre française de la Culture :

Merci à vous de m'accueillir, à domicile en quelque sorte, dans la salle de mon groupe ! Et bienvenue à Strasbourg, dans un lieu qui est un temple, trop vide par moments, de la démocratie européenne. Dans ce triangle dont la pointe est la Cour européenne des Droits de l'Homme, face au Parlement Européen et au Conseil de l'Europe, on se souvient que le projet européen est fondé sur un projet humain centré sur l'individu, sur le citoyen, pour faire une œuvre collective, c'est-à-dire un système démocratique qui soit une proposition de paix organisée, discutée, négociée en permanence grâce au progrès que l'on peut offrir à ceux qui appartiennent à son espace de droit.

Ici c'est l'Europe du droit et c'est la raison pour laquelle je me bats depuis quelques années, et je continue de le faire, pour garder à Strasbourg une partie de l'activité et notamment les votes du Parlement européen. La volonté de garder cette activité démocratique était et demeure un sujet de bataille qui n'est évidemment pas terminée et qui risque de se terminer un peu mal pour nous strasbourgeois.

Nous sommes dans une semaine particulièrement intéressante pour le Cinéma. Mon collègue Gérard Onesta, vice-président du Parlement, avait proposé de créer un prix du cinéma, le *Prix Lux du Parlement européen*, à propos duquel plusieurs réunions se sont tenues à Bruxelles en présence de plusieurs collègues de la commission de la culture, des réalisateurs et différents professionnels du cinéma.
Pourquoi cette initiative dans cette période ? Parce que nous sommes conscients et convaincus que la révolution numérique est un ébranlement considérable pour la fabrication des images et un risque de nivellement et aussi d'authentification des contenus. Il est difficile aujourd'hui de distinguer une vraie d'une fausse information, de distinguer une image proposée par son auteur, d'une image qui aurait pu être changée, transformée.
S'inscrire dans ce nouveau contexte technologique n'est pas simple, car il s'agit aussi d'un changement économique, celui de l'économie de la connaissance, laquelle repose sur d'autres formes de valeurs : le savoir, la recherche, les œuvres, les contenus culturels. Cette valorisation des œuvres de la culture est en même temps une fragilisation de leur reconnaissance et une véritable banalisation.

Il y a donc un enjeu qui est à mes yeux un enjeu de civilisation. En effet, nous sommes confrontés à bien plus qu'un problème seulement économique, ou professionnel, à un problème collectif de société. La réponse que l'on y apportera sera déterminante sur la façon dont les citoyens et en particulier les jeunes pourront accéder aux œuvres, construire leurs choix, comprendre ce qu'est l'itinéraire artistique d'une proposition, et comment des artistes façonnent leur métier.
Je n'hésite pas à parler de métiers puisque les métiers artistiques se dévalorisent dans l'échelle sociale. Entre autres parce que nous avons trouvé une mauvaise solution à une vraie question, l'intermittence de l'emploi artistique, qui concerne aussi bien le spectacle vivant que l'audiovisuel. L'assimilation par les ASSEDIC à une période non travaillée et non choisie par le chômeur, précarise ces emplois et oblige en permanence à justifier le travail artistique.

Dans la période actuelle, la pensée, la réflexion, apparaissent moins nécessaires et je crains que nous soyons dans une situation où la culture relève des choix individuels, dépende de la capacité de se la payer, de la manière dont on pourra éventuellement se l'approprier sur Internet.



Bref, aujourd'hui la culture cesse en partie d'être partagée, de constituer une histoire commune et plus dangereusement peut-être, elle est de moins en moins le creuset de la pensée politique. Or quel serait le sens d'un projet politique s'il ne se concevait plus comme un projet culturel ?

Dans la République comme dans la construction européenne, sans culture il n'y a pas de sens au projet politique.

Voilà une idée paradoxale à exprimer dans l'une des institutions européennes qui ne disposent pas de compétence pleine en matière culturelle, ce qui oblige à la réintroduire par toutes sortes de biais comme par l'éducation, les media, les TIC et à défendre en permanence un maigre budget.

D'autre part, l'un des principaux enjeux pour la révision de la directive « télévision sans frontières » et pour la future révision du « paquet telecom » est d'éviter que la convergence technologique efface la valeur non-marchande et survalorise la valeur commerciale des contenus culturels.
La diversité que le Traité de Lisbonne introduit comme une référence fondamentale de l'Union Européenne est celle des langues, des traditions, des histoires, des héritages, et elle inclue une attitude neutre vis-à-vis des religions et des confessions ; c'est-à-dire une neutralité laïque – qui constitue la base de la reconnaissance de l'Autre. Cette égalité dans l'altérité a fondé notre droit à la liberté de pensée et d'expression. Puis ce fut la liberté de s'associer, que nous avons commémorée il y a peu, par la création des syndicats, et ensuite des partis. La création, la liberté de la presse, la culture, sont intrinsèquement liés aux droits fondamentaux et réapparaissent dans le débat avec eux.
Or en ce moment, la bataille politique européenne porte sur cette Charte des Droits fondamentaux et son opposabilité, puisque malheureusement le Traité qui garantissait cette dernière a été refusé et sera modifié.
Nous essayons là encore de faire du rattrapage, puisque l'Europe est aussi cela, accepter les échecs et tenter de trouver les alternatives. Mais des échecs politiques répétés sur le plan des valeurs qui nous réunissent et sur le sens de la construction européenne seraient fortement préjudiciables.

Alors oui, je lie la question culturelle et la question politique, parce que vouloir l'Europe est un choix, ça n'est pas une réalité. Même la mise en œuvre du marché unique a été un pis-aller, parce qu'il fallait d'abord passer par le rapprochement des économies pour essayer de penser ensemble les sujets plus politiques. Puisqu'on n'avait pas réussi, du fait du refus de la France, à engager une politique de Défense et de sécurité commune, il fallait réaliser l'Europe de la prospérité. C'est ce qui a été choisi au travers de la coordination des politiques économiques et de la création de la monnaie unique.
Mais le sort que l'on réservera aux « produits », aux « biens culturels », la manière dont on tranchera la question des sources ouvertes, de la protection des données personnelles dans le cadre de l'évolution d'Internet, la manière dont la sécurité l'emportera sur la liberté ou non ; toutes ces questions sont aujourd'hui devant nous.

Voilà pourquoi je vais à Rio au Forum sur la Gouvernance de l'Internet, peut-être moins connu, moins couru, que le Forum Social lancé à Porto Alegre, mais qui est important car on y discutera de la protection des libertés sur la toîle. Or c'est aussi un enjeu parce qu'Internet est à la fois un espace public qu'il faut traiter comme tel, un média de médias et un formidable outil culturel.

Je voudrais vous remercier de vous atteler dans ce contexte à une forme d'éducation, qui privilégie la compréhension, la construction de la personnalité du jeune au travers de son monde et de son environnement où l'image tient de plus en plus de place.

S'il y a quelques années, l'éducation à l'image m'est apparue essentielle à développer, c'est que vous l'aviez entreprise déjà depuis 1994 avec succès et qu'elle s'étendait avec l'appui de personnes soucieuses de construire un savoir, une pédagogie, et qui ont su créer en sus une appétence, un goût auprès des enfants. Je peux en parler comme mère d'élève, puisque ma fille a choisi le métier de l'audiovisuel grâce aux classes « cinéma », par l'éducation à l'image à l'école et non par moi.

Après la période qui a vu l'émergence des droits sociaux, nous sommes entrés dans la période des droits culturels. La Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle en est l'expression qui deviendra contraignante, je l'espère, pour pousser les états à soutenir l'enseignement artistique et l'approche de tous les arts, pour favoriser la reconnaissance mutuelle des cultures et leur enrichissement réciproque au lieu de l'exacerbation des communautés. La tentation communautaire qui confine à une définition identitaire de soi-même et de la société est à l'opposé de ce que permet la culture, qui affranchit grâce à la conscience de l'altérité.

Dans un pays comme le nôtre, où la Culture est inscrite dans la Constitution française ainsi que l'Éducation, nous devrions être plus préparés que d'autres à voir en l'Europe une chance et non une fatalité et nous devrions être les protecteurs et les promoteurs des droits culturels en plus de notre attachement militant à l'exception culturelle. Face à ceux qui songent à justifier de nouveaux conflits par de sombres références au choc des civilisations ou aux religions, il est urgent de répondre par une politique intransigeante face aux tentations nationalistes et xénophobes, par une citoyenneté qui nous permette d'habiter l'Europe et de construire une histoire commune. Pour les alsaciens par exemple, la question de la nationalité n'a été définitivement réglée que récemment. C'est le chancelier Schröder qui en abandonnant le Droit du sang qui fondait la nationalité allemande nous a définitivement libéré de toute ambiguïté sur notre appartenance nationale. Depuis lors notre double culture ne devrait plus être taboue.



Investir dans la culture et l'éducation, il nous faut en convaincre notre pays et bien d'autres pour réussir le projet européen et donner à chacun les moyens de son autonomie et de ses choix. C'est en cela que ce que vous entreprenez est précieux, parce que l'éducation artistique est l'ouverture à la fois de l'intelligence, de l'esprit, de l'équilibre de pensée, de la liberté. C'est une des missions magnifiques de l'éducation à l'image, que d'offrir la possibilité d'être plus libre dans un monde de manipulation des images et de fabrications de vérités relatives ou aléatoires. C'est aussi un outil qui permet de démocratiser la connaissance et la culture, c'est la construction d'un environnement qui permet de démontrer que l'innovation n'est pas qu'un problème économique ou seulement technologique, mais qu'elle a des sources liées à la création.

L'innovation, regardez dans les pays qui ont une compétitivité très haute, comme par exemple les États Unis mais aussi le Japon ou la Finlande en Europe, ce sont des pays où l'éducation a un très gros budget et où l'on n'hésite pas à privilégier une formation initiale longue et où l'on n'accuse pas tous les matins les enseignants d'être la cause de l'échec scolaire.
Il faut arrêter de considérer les choses ainsi. La formation initiale en France est de bon niveau, et donc, par conséquent, le problème réside dans la non-reconnaissance que l'éducation est un investissement.
Le défi européen est grand, mais le défi français l'est autant en particulier au moment où la France va prendre la Présidence de l'Union Européenne et où les autres pays attendent d'elle des initiatives fortes.

Quant à moi j'ai tendance à penser que la relance européenne viendra moins des États que de la volonté des européens. La situation n'est pas sans risque mais elle est belle à prendre. Pourvu que les jeunes générations n'en soient pas découragées.

Catherine Trautmann - http://www.catherinetrautmann.com/



Caroline et Kerstin, nos traductrices français-allemand au travail...



... le “sens” de notre visite...



Cinéma d'Allemagne

Le jeune cinéma allemand : un véritable laboratoire du regard

conférence de Matthias Steinle

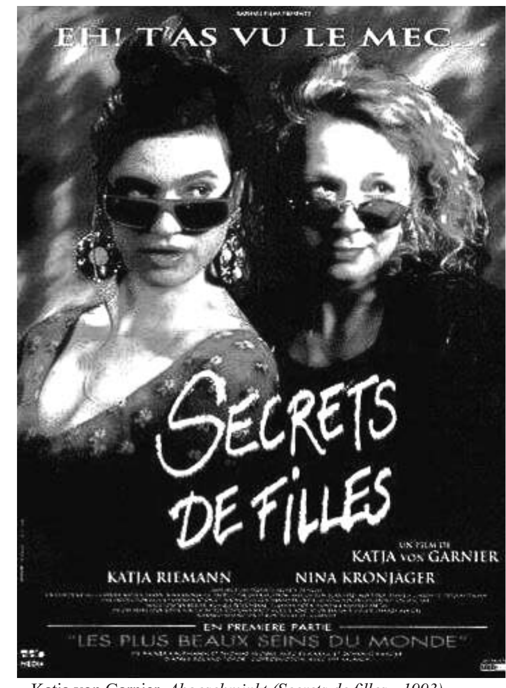
Matthias Steinle, Docteur en cinéma, département média de l'Université de Marbruck :

Je me réjouis de vous parler du cinéma allemand à un moment où l'on en parle beaucoup en France et cela de manière très positive après une longue période de silence. Depuis la sortie en 2003 de *Good bye, Lenin !* on n'arrête pas de constater un renouveau, pour ne pas dire la « Renaissance du cinéma allemand » comme la revue ***Positif*** la souligné plusieurs fois en ajoutant après le succès de *Good bye, Lenin !* : « On vous l'avait bien dit »[1] . Il y a un peu plus d'un an, les ***Cahiers du Cinéma*** ont titré « Printemps allemand » constatant une « galaxie en expansion du jeune cinéma allemand »[2] . Mais on trouve aussi des articles au-delà des revues spécialisées, et souvent sont mentionnés pêle-mêle les films les plus divers comme par ex. *Lola rennt* (*Cours, Lola court*, 1998) de Tom Tykwer, à côté de *Der Untergang* (*La chute*, 2004) – ce qui est le cas sur le site de Wikipedia-France sous le titre de « jeune cinéma allemand »[3]. Je préfère ne pas m'exprimer sur *La chute*, avec Bruno Ganz, film exemplaire de la tendance déculpabilisante du cinéma historique à grand spectacle et à la sauce réaliste, mais cette parodie involontaire du Grand dictateur n'a certainement rien à voir avec un quelconque jeune cinéma. Néanmoins il y a deux phénomènes qui sont liés et qui expliquent la situation actuelle du cinéma allemand : l'amélioration générale du marché du cinéma avec des succès internationaux et l'émergence de films différents de ceux auxquels on avait été habitués.

Je veux d'abord rapidement esquisser la situation du cinéma allemand des années 80/90, pour ensuite essayer de cerner le phénomène du jeune cinéma actuel, avec des allers-retours dans l'histoire du jeune cinéma allemand des années 60/70. Je ferai aussi des allers-retours topographiques pour le comparer avec le jeune cinéma français des années 90. Car il me semble que la critique et certains cinéphiles en France trouvent en ce moment dans le jeune cinéma allemand ce qu'ils avaient apprécié dans le jeune cinéma français, qui semble lui, avoir pris des rides.
La mort de Fassbinder en 1982 marque la fin d'une époque, celle du « Neue deutsche Film », du nouveau cinéma allemand qui avait redonné une réputation mondiale au cinéma allemand. D'autres cinéastes de cette génération se sont exilés aux États-Unis, comme Wim Wenders, ou à la télévision comme Edgar Reiz avec ses séries *Heimat*. Bien que Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Margarete von Trotta et d'autres continuent à faire des films, ils n'ont plus valeur de référence. Bien au contraire, les jeunes cinéastes des années 80 tournent complètement le dos à l'héritage de la « nouvelle vague allemande » qui maintenant fait « vieillie » : leurs films sont taxés de « Problemkino », cinéma à problème et de « cinéma autiste » par la réalisatrice Doris Dörrie. En 1985, elle réalise avec *Männer* (Les mecs) le film qui ouvre un florilège de comédies légères qui vont marquer les années 90. Dans ces films tout tourne autour de beaux jeunes gens issus d'un milieu bourgeois dont le plus grand problème est le couple !

- Pour vous donner une idée je veux vous montrer un extrait du film de fin d'étude de Katja von Garnier, *Abgeschminkt* (1993) ce qui veut dire *«démaquillé»* - Film sorti en France sous le titre *Secrets de filles* en 1994 et qui gagna la même année l'Oscar du «Meilleur film étudiant étranger » (Honorary Foreign Film Award). Ce film est symptomatique de l'époque aussi bien au niveau esthétique qu'au niveau discursif .

Le système d'aides pratiqué en Allemagne a favorisé l'émergence de ce genre de comédies de mœurs, qui, comme le dit le cinéaste Ulrich Köhler, « cherchent uniquement à avoir un succès commercial et qui ne marchent que dans le système des subventions. C'est donc un cinéma qui manque de liberté et qui ne veut absolument pas remettre en cause la société, ni demander quelque chose, un effort quelconque à son public. »[4]



Katja von Garnier, *Abgeschminkt (Secrets de filles - 1993)*

Un autre genre dominant est la « Prollkomödie », des comédies prolos à l'humour plus que lourd à côté desquelles *Les Deschiens* semblent subtils. D'une certaine manière ce cinéma reflète l'immobilité et l'esprit de l'ère d'Helmut Kohl, pendant laquelle la consommation et un regard nombriliste cachent de moins en moins la crise, que la chute du mur et les problèmes liés à la réunification ont accélérée. C'est une crise intellectuelle et esthétique, mais aussi économique : malgré des films qui veulent satisfaire le goût du grand public, les spectateurs désertent les salles et la part de marché du cinéma national tombe en dessous de 10 %. En 2006 par contre la part de marché des films allemands a atteint un record de 25,8 %, dû surtout aux grosses productions tel que *Le Parfum* mais aussi à des films plus ambitieux tel que *La vie des autres* qui a dépassé 2 millions d'entrées.

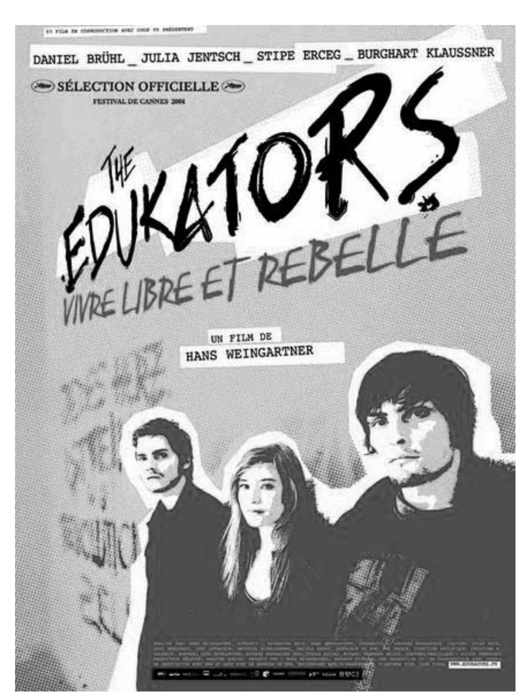
Il y a un parallèle entre la crise du cinéma allemand des années 80/90 et celui du cinéma des années 50. Tous deux assurent une certaine qualité technique, mais on n'y trouve généralement ni esprit critique, ni expériences esthétiques. Les productions suivent des modèles de genre dans le sens limitatif du terme. Le genre dominant des années 50 est celui du « Heimatfilm », ce qu'on pourrait vaguement traduire par « film de la terre natale ». Ces films se déroulent loin des grandes villes, souvent à la montagne dans des petits villages pittoresques. Au centre de l'intrigue il y a toujours une histoire d'amour avec happy end. C'est Sissi en série B si on veut. La fonction de ces films est de permettre aux Allemands de se réfugier dans un univers intact aux valeurs sûres après les désastres de la guerre. Un ouvrage français sur la période 1946-1966 porte le titre : *20 ans dans un tunnel* et, malgré quelques exceptions, ce titre décrit bien la situation[5] .

C'est en criant « le cinéma de papa est mort » que s'insurgent, au début des années 60, des jeunes réalisateurs au festival d'Oberhausen et jettent les bases de ce qui deviendra le « junge deutsche Film », le « jeune cinéma allemand ».
C'est l'aspect pamphlétaire et l'impression d'un front commun qui fait la différence entre les « nouvelles vagues historiques » et les « nouvelles nouvelles vagues », que ça soit le jeune cinéma français des années 90 ou celui d'outre-Rhin d'aujourd'hui. Ces derniers ne connaissent pas d'acte fondateur, pas de manifeste qui définit des buts ou qui va créer un groupe. Il n'y a pas non plus d'ennemi déclaré qui sert de base pour faire front commun. Ce qui était *« une certaine tendance du cinéma français »* pour Truffaut & Compagnie ou le *« Cinéma de papa »* pour Kluge, Straub et les autres d'Oberhausen, n'a pas d'équivalent, même si la télévision et le cinéma hollywoodien sont souvent cités comme référence négative par des jeunes cinéastes. D'ailleurs sans la télévision, pratiquement aucun de leurs films n'aurait vu le jour.
Le combat des jeunes cinéastes est plutôt pour un autre cinéma, pour montrer d'autres points de vue, raconter des histoires différemment et redonner une valeur aux images à l'époque de l'omniprésence inflationnaire de l'audiovisuel. Ils se battent d'avantage pour exister à côté du mainstream, avoir une niche vivable dans le bassin aux requins de l'audiovisuel.
Il n'est pas question de changer le cinéma ou de révolutionner la société. Ainsi le terme « avant-garde », qu'on lit souvent dans le contexte du jeune cinéma allemand, n'est pas tellement approprié si on le comprend dans le sens de l'avant-garde historique. Celle-ci a mené un double combat pour imposer ses idées : combat interne sur le plan artistique pour conquérir une place hégémonique ; et combat externe des arts lié à un projet de transformation de la société [6].
Le jeune cinéma allemand d'aujourd'hui est plutôt un cinéma de constat que de contestation, plutôt un cinéma de désenchantement que d'engagement, même si le constat est sans complaisance et souvent désastreux quant à la société et ses valeurs. Il n'y a pas de film pamphlétaire ou d'agitation, la notion d'utopie est la grande absente de ce cinéma.

- En cherchant je n'ai trouvé qu'un seul film qui maintient l'idée d'une utopie tout en réfléchissant sur ses limites, il s'agit de *The Edukators - Die fetten Jahre sind vorbei* en allemand - ce qui a été traduit en français « nos années de vaches grasses sont comptées ».
Le film fut présenté à Cannes en 2004 après 11 ans d'absence de films allemands au festival.

Vu d'aujourd'hui, *The Edukators* est bien singulier dans la production du jeune cinéma allemand : c'est l'un des rares films explicitement politique et qui défend une utopie, même si c'est plutôt dans le sens de l'homme absurde "à la Camus" que dans la croyance de vraiment pouvoir changer les choses.
Le film de Hans Weingartner discute l'idéologie sous forme de conflit de génération dans lequel les jeunes d'aujourd'hui accusent la génération de 68, une fois arrivée au pouvoir, d'avoir trahi aussi bien leurs idéaux que l'avenir de leurs enfants.

Je vais y revenir plus tard quand il sera question de la place du cinéaste dans la société.



The Edukators, de Hans Weingartner

Il y a un autre point commun entre le jeune cinéma allemand des années 70 et celui d'aujourd'hui qui est celui du rôle non négligeable des écoles de cinéma.
En 1966 la première école de cinéma et de télévision est crée à Berlin la **Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin** (dffb). Dans le contexte de 68 elle est, dès ses débuts, très politisée et a une réputation de gauche. Au début en sortent surtout des documentaristes tel que Harun Farocki et Hartmut Bitomsky, qui en est aujourd'hui le directeur. Plus tard on y trouve aussi des noms comme Wolfgang Becker, réalisateur de *Good bye, Lenin!* et des protagonistes du jeune cinéma d'aujourd'hui tel que Thomas Arslan, Christian Petzold, Daniel Schmid et Angela Schanelec, sur lesquels je vais revenir.

Peu après Berlin, une autre école de télévision et de cinéma, la **Hochschule für Fernsehen und Film** (HFF) commence son enseignement à **Munich**. Par exemple Wim Wenders est sorti de cette école et dernièrement, Caroline Link – qui a gagné avec *Nirgendwo in Afrika* (*Une enfance africaine*, 2001) en 2002 l'Oscar du meilleur film étranger - le deuxième pour un film allemand depuis *Le Tambour* de Volker Schlöndorff en 1979. Et Florian Henckel von Donnersmarck qui a recu cette année l'Oscar pour *Das Leben der anderen* (*La vie des autres*, 2006) a fait aussi ses études à Munich.
Ce sont surtout les élèves de ces écoles qui seront responsables au début des années 1970 de ce que la critique a baptisé le « nouveau cinéma allemand ». Les protagonistes en sont Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Hans Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta et bien d'autres. Ces auteurs innovent aussi bien dans le domaine esthétique que thématique et revendiquent un héritage cinématographique qui va de Nicolas Ray et Ozu pour Wenders à Douglas Sirk pour Fassbinder.

Comme en France avec l'**IDHEC** puis la **FEMIS**, les écoles contribuent à la création de réseaux de personnes avec une même sensibilité. Et les orientations esthétiques et idéologiques dominant l'enseignement vont aussi marquer l'approche des élèves : pendant qu'à Berlin Théorie et Politique ont toujours joué un rôle inséparable de la pratique, Munich a pris comme modèle Hollywood, favorisant la qualité technique.
Cette orientation de l'école de Munich est sévèrement remise en question par quatre étudiants pour lesquels la référence absolue de cette école, chose qu'ils contestent, serait le cinéma de Spielberg [7] . En 1998 ils créent la revue ***Revolver***.

Revolver devient l'organe d'un nouveau courant qui se positionne du côté du cinéma d'auteur et qui est à la recherche de nouvelles formes. Il y a certes d'autres revues de cinéma en Allemagne, mais il n'y en avait aucune qui avait à la fois une fonction de forum en donnant aux cinéastes la possibilité de s'exprimer et qui prenait activement parti pour défendre leur conception du cinéma, comme les ***Cahiers du cinéma*** et leur défense du jeune cinéma français dans les années 90.

Revolver est une revue biannuelle qui se définit ainsi :



« Revolver est une revue de cinéma/pour le cinéma. Elle tient dans n'importe quel sac et peut être lue partout. Elle rassemble les pensées, les points de vue et les rêves des spectateurs ainsi que de ceux qui font des films. Elle entend parler directement et sincèrement de l'avenir du cinéma. Le véritable travail du cinéaste réside dans ses pensées disait Chaplin. Nous invitons les lecteurs à penser avec nous. Quelle qu'elle soit, toute contribution est la bienvenue. » [8]

La revue est de format mini poche, caractérisée par une présentation sobre avec peu d'images, mais des articles de fond, des points de vue, des interviews avec des cinéastes de référence et des jeunes réalisateurs. Les références sont : Fassbinder, *Dogme*, Bresson, Bruno Dumont, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Wim Wenders, Alexander Kluge, Michael Haneke, Ulrich Seidel, et un groupe de jeunes réalisateurs berlinois présenté par ***Revolver*** sous le titre de « nouveaux réalistes » parmi lesquels Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan, Ulrich Köhler, Valeska Grisebach et Henner Winckler [9].
Revolver vient de s'installer à Berlin en 2007, ce qui confirme que la capitale joue un rôle essentiel en tant que centre culturel entre l'Est et l'Ouest.

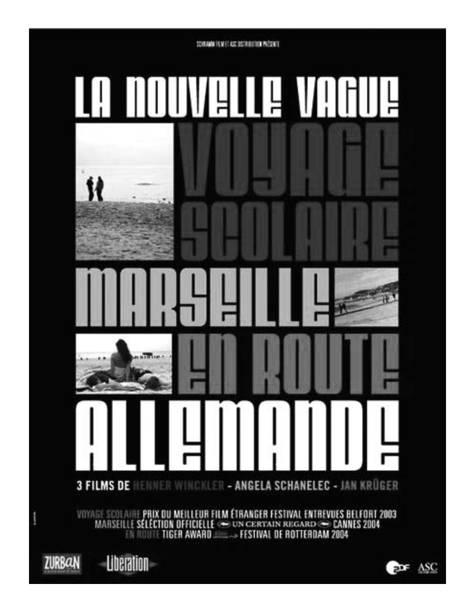
Avant de présenter le fameux courant de l'« école berlinoise » il faut mentionner une troisième école qui se trouve à coté de Berlin à Potsdam-Babelsberg : la **Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf** (HFF). En tant qu'ancienne école de cinéma de la RDA elle est d'avantage un lieu de réflexion sur le passé allemand. Elle joue un rôle non négligeable pour le jeune cinéma d'aujourd'hui non seulement par sa longue tradition - elle a été créée en 1954 - mais aussi par l'histoire d'un autre regard sur l'Allemagne et d'une autre façon de faire des films.

Certes, à l'époque communiste elle a toujours été sous tutelle idéologique comme tout le cinéma en RDA. Mais à partir des années 60 le cinéma jouissait en RDA d'un plus grand espace de liberté que la télévision, médium central de la communication officielle. Pour éviter la propagande et avec le désir de décrire la société, beaucoup de réalisateurs Est-allemands ont préféré des sujets du quotidien et ont développé un discours, dans lequel il faut lire entre les lignes. Ils ont ainsi développé un langage cinématographique qui par un regard fin sur des détails et des gestes laisse entrevoir une réalité souvent bien éloignée du discours officiel. C'est un aspect rarement mentionné, mais je pense que cet héritage de la RDA presque malgré elle, aussi bien

dans l’intérêt pour les êtres humains que par le regard quasi ethnographique sur sa propre société, connaît un écho dans les films de l’école berlinoise d’aujourd’hui. Et il ne faut pas oublier que des réalisateurs comme Andreas Kleinert (en 1962) et Andreas Dreesen (en 1963) ont été formés à l’école **Konrad Wolf**.

À côté de ces anciennes écoles il faut aussi mentionner celles qui viennent d’être crée depuis les années 90, telle la **Filmakademie Baden-Württemberg** (en 1991 à **Ludwigsburg**), la **Kunsthochschule für Medien** à (en 1990 à **Cologne**) et la **Hamburg media school** (en 1993). Deux étudiants de Hambourg ont remporté l’Oscar du film d’étudiant en 2003 : Florian Baxmeyer pour *Die rote Jacke* et en 2005 Ulrike Grote pour *Ausreißer*.

J’ai déjà mentionné plusieurs fois le courant appelé **« l’école berlinoise »**, voici ce dont il s’agit :
Le terme « Berliner Schule » est né dans les années 70 d’une génération, dont le sujet principal était la classe des travailleurs. Dans le sens actuel, le terme est employé depuis le début du nouveau siècle pour décrire un groupe de cinéastes, qui ont fait l’école de cinéma à Berlin et qui discutent de leur projets ensemble, partagent souvent le même cameraman et la même équipe technique et sont produits par la même maison de production. Il y a une première génération à laquelle appartiennent Angela Schanelec, Thomas Arslan et Christian Petzold, tous nés au début des années 60 et qui ont commencé à se démarquer avec leurs films au milieu des années 90. [10]
Leurs films sont produits par **Schramm Film**, une petite boite de production berlinoise à deux personnes (Florian Körner, Michael Weber) qui préfèrent réaliser des projets qui leur tiennent à coeur que faire du profit. [11]



La désignation de « nouvelle vague » vient d’ailleurs de France : c’est la maison de distribution française **ASC** qui a sorti trois film allemands ensemble - *Marseille* d’Angela Schanelec (2004), *Voyage scolaire* de Henner Winckler (*Klassenfahrt*, 2002) et *En route* de Jan Krüger (*Unterwegs*, 2004) – sous le label « Nouvelle Vague Allemande ». Comme tous les trois ont été produits par **Schramm Film** on fait souvent l’équation : nouvelle vague allemande = Schramm Film= école berlinoise.


Der schöne Tag de Thomas Arslan (2001)

Je veux vous montrer un extrait d’un film de Thomas Arslan de 2001 qui n’a pas été distribué en France : *Der schöne Tag* – « La belle journée » pour vous donner une impression des stratégies caractéristiques de l’esthétique de l’école berlinoise. Ce n’est évidemment pas un hasard que le personnage principal, une jeune turque qui travaille comme actrice, fait le doublage d’un film de Rohmer. Il y a une grande affinité des cinéastes de l’école de Berlin avec des auteurs français comme Jean Eustache, Philippe Garrel, Jacques Doillon, Maurice Pialat et Benoît Jacquot.

Un autre aspect intéressant dans cette histoire qui raconte la journée dans la vie d’une jeune turque-allemande qui quitte son ami et tombe amoureuse de quelqu’un d’autre : elle n’est pas présentée comme victime ni du racisme ni d’un clash des cultures. C’est l’histoire d’une jeune femme à la fois sûre d’elle-même et perturbée par une crise « normale » si l’on veut. Evidemment cela se vend moins bien que *Gegen die Wand* (*Head on*, 2004), ce qui n’est pas un argument contre le film de Fatih Akin, mais pour un cinéma qui cultive un autre regard sur la vie quotidienne.

Aujourd’hui on compte une deuxième génération de réalisateurs de l’école de Berlin qui souvent ne sont pas berlinois : en font partie Henner Winckler qui a fait l’école des Beaux Arts à Hambourg – dont on a pu voir *Lucy* (2006) en France, Christoph Hochhäusler de l’école de cinéma de Munich – fondateur de la revue ***Revolver***, Valeska Grisebach qui a fait ses études à Vienne, et Ulrich Köhler, également de l’école des Beaux Arts de Hambourg, dont le dernier film *Montag* (2007) a connu un certain écho en France.
L’un des producteurs de **Schramm Film** relativise le terme d’« école Berlinoise » en disant qu’il vaut mieux parler d’un « immeuble commun » dans lequel chacun des auteurs a son appartement. D’ailleurs lors d’un colloque récent sur « l’école de Berlin » tous les protagonistes ont nié le fait d’appartenir à une école.
Cette classification brouille aussi le regard pour des « électrons libres » comme Matthias Luthardt, auteur de *Pingpong* auquel ***Le Monde*** a consacre presque une page. Matthias Luthardt ne connaît aucun des auteurs de l’école berlinoise et remarque que bien qu’ils partagent la « volonté […] de ne pas trop sentimentaliser », son film n’est pas, au contraire de ceux de l’école berlinoise, ni antipsychologique ni antidramatique [12] . Mais en même temps, malgré les différences entre les personnalités et leurs films, il y a la perception d’un ensemble de sujets et de caractéristiques esthétiques qui fait cas d’école. « Une esthétique

de la réduction, minimaliste, précise dans son observation » [13] . Quant aux sujets il s'agit surtout de « la vie de tous les jours » et, au-delà, de la mécanique sociale qui la façonne. La narration est généralement lente et réduite, il y a peu de musique et surtout pas de musique métaphorique indiquant au spectateur le sentiment juste. Le récit s'intéresse plus aux êtres devant la caméra qu'elle donne à voir, qu'a l'histoire qu'ils racontent. Un critique allemand définit cette approche par les termes « sismographique, minimaliste, existentialiste » [14] et cite Angela Schanelec à l'appui :

« Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont les gens bougent, la manière dont les choses se suivent, cette façon inattendue, imprévisible qu'ont les histoires dans leur retournements. C'est tout à fait incalculable dans la vie et j'aime bien que ce soit pareil au cinéma. » [15]

Il s'agit bien d'un cinéma réaliste qui insiste sur l'observation de la réalité. Mais il ne faut pas le confondre avec du naturalisme. Face à ces films la notion de « R-Effekt » [16] a été créée (effet-R pour « effet de Réalité »), jouant avec l'expression de Brecht « V-Effekt » (Verfremdungs-Effekt, ce qui veut dire effet de distanciation). Ainsi dans les films l'insistance sur le réel, crée un effet de réalité qui est tellement dense qu'il met le spectateur à distance et souvent rend l'observé étrange, ce dont il résulte une distance réflexive.

Cette approche divise les esprits : certains sont enthousiastes face à cette nouvelle cohérence narrative et à la richesse formelle des films. Pour d'autres, ces œuvres provoquent la lassitude par leur manque d'action et leurs moments peu significatifs de la vie. Ainsi Oskar Roehler, réalisateur des *Particules Élémentaires* définit l'école berlinoise en ces termes :

« Ils sont toujours secs, austères. Dans ces films il ne se passe rien. Ils sont lents, tristes et on ne dit jamais vraiment quelque chose – et ça donne l'école berlinoise. Ils ont toujours un succès auprès de la critique et à la fin ils ont à peu près 5.000 à 10.000 spectateurs. » [17]


Marseille, de Angela Schanelec

Malgré le public réduit de la plupart des films que mentionne Roehler, Christoph Hochhäusler souligne que l'exemple de Petzold et Schanelec a montré « qu'on peut faire des films avec une position artistique sans faire de compromis. […] Le fait que Petzold soit même arrivé au « prime time » avec *Die innere Sicherheit* (*Contrôle d'identité*, 2000) montre qu'on peut réaliser un cinéma exigeant tout en ayant du succès sans se renier ». [18]

Malheureusement des exemples comme *Contrôle d'identité* font l'exception. Pendant que la critique française semble acquise, ne reste alors qu'à convaincre le public allemand auprès duquel ces films n'ont pas encore fait effet de vague.
Les raisons pour cela en sont multiples : Il y a d'abord un problème d'accès aux films, qui sont souvent invisibles en dehors des festivals et des grandes villes du fait de la frilosité des distributeurs. Par exemple un film récemment sorti en France comme *Ping pong* (2006) n'a pas dépassé les 10.000 entrées en Allemagne, ce qui s'explique aussi par l'absence totale de publicité et le nombre restreint de copies ; il n'est, en fait, sorti qu'en 19 copies sur le marché allemand, pendant qu'en France en circule une trentaine.[19]

Mais il y a aussi un problème culturel qui est qu'en Allemagne le cinéma n'est pas considéré comme un moyen d'expression ayant une valeur culturelle et artistique dans le sens d'Alain Bergala. Évidemment le discours officiel promeut le contraire, mais un regard sur les programmes scolaires et la pratique dans l'enseignement révèle la triste réalité d'une négligence quasi totale. Et si le cinéma est étudié à l'école, c'est le plus souvent en tant que « tremplin » pour parler d'autre chose.

Malgré le succès auprès de la critique et une certaine reconnaissance à l'étranger, le combat pour un cinéma différent, un cinéma qui ne cherche ni l'évidence télévisuelle ni l'efficacité hollywoodienne est loin d'être gagné. Car le jeune cinéma allemand dépend entièrement de l'aide à la production. En cela, il ne se distingue pas de son aîné des années 60/70 qui est resté un cinéma subventionné. Malgré sa qualité, ce cinéma a été peu fréquenté par le public allemand et plutôt sujet de cours à l'université et aux Instituts Goethe. En Allemagne l'aide à la production est un système peu efficace, lent, très contesté qui en même temps rend possible la production de films de cette « nouvelle vague ». Klaus Kreimeier, auteur du livre sur l'histoire de l'UFA – traduit en français – porte un jugement sévère :

« Depuis Oberhausen et la lutte pour les aides, on a créé une multitude de variations permettant d'arroser généreusement les productions, on a débloqué des capitaux et créé des entreprises sous capitalisées, on a tourné une multitude de films moyens et, pour résumer, infligé une défaite désastreuse à la culture cinématographique en Allemagne. La subvention a tué le cinéma allemand, c'est pourquoi depuis le début des années 90 on demande des structures centralisées. » [20]

Pourquoi des structures centralisées ? On se trouve là devant l'un des méfaits du fédéralisme. Comme en Allemagne la culture dépend des Länder, ce sont eux qui attribuent la plus grosse part du gâteau. Par conséquent les subventions souvent ne sont pas distribuées selon une logique artistique ou pratique, mais selon une logique d'économie régionale : il faut dépenser l'argent dans le Land qui accorde la subvention, peu importe si cela multiplie les obstacles et les difficultés quand, par exemple, on tourne en Bavière mais on loue le matériel à Hambourg pour après faire le montage à Berlin.

Pour améliorer la situation, le gouvernement a changé en 2004 la loi d'aide au cinéma pour l'optimiser [21] . Cela ne concerne que les aides nationales qui sont aujourd'hui de l'ordre de 60 millions d'euros par an [22]. C'est un début qui, en partie, a déjà porté ses fruits comme les derniers succès le montrent.

Un autre aspect qu'on peut qualifier d'assez pervers, est qu'il y a par rapport aux jeunes cinéastes une espèce de culte du génie très romantique : on attend d'eux qu'ils réalisent des chefs d'œuvres avec des moyens ridicules selon une logique du «plus on souffre mieux ça sera ». Cette vision très à la Werner Herzog qui l'a choisie par goût, met comme base l'auto-exploitation de toute l'équipe. Et si pour le premier film les choses s'arrangent parce qu'on utilise le matériel de l'école et que l'on est encore plein d'enthousiasme, les véritables problèmes commencent, comme en France, avec le deuxième film :
« Il faut en moyenne trois ans pour qu'un film voie le jour, un an pour son écriture, deux pour son financement. » [23]


La réalisatrice Angela Schanelec

Rares sont les réalisateurs qui continuent. Beaucoup de jeunes cinéastes ont soit des parents riches, soit un travail à côté, comme Angela Schanelec qui travaille aussi comme actrice de théâtre et traductrice. On pourrait dire que la vision souvent terne, morose, banale de l'Allemagne correspond aux conditions de travails et à la situation de vie des cinéastes de la nouvelle génération.
Ce mode de production place les jeunes réalisateur dans une position de « malgré tout », ce qui trouve son reflet dans l'esthétique de ces films qui se désignent par : « Un montage avec de longues séquences lentes, opposées au rythme télévisuel ou au cinéma d'action américain. Pas d'activisme mais de la respiration. Laisser le temps au temps, saisir des atmosphères, interroger le réel avec précision, sans cependant se livrer ou s'abandonner à lui. Oser des ruptures. Ne pas chercher l'extraordinaire, le spectaculaire mais admettre le quotidien comme source d'inspiration. Ne pas faire jouer les acteurs, souvent des amateurs, mais les faire exister. Laisser s'écouler la vie simple, la vie de province, la vie de quartier dans son authenticité. » [24]

Quand on regarde la production du jeune cinéma allemand on remarque qu'il y a souvent des adolescents ou de jeunes adultes au centre de l'histoire. Et il y a certainement des parallèles avec les films du jeune cinéma français des années 90 où cet aspect a aussi joué un rôle important. (En France aujourd'hui, c'est plutôt vers les enfants que le cinéma s'est orienté et plus ça chante, mieux c'est apparemment. Je ne connais pas les raisons à cela, peut-être est-ce parce que de tels sujets favorisent les subventions ou est-ce devenu si compliqué de faire des images documentaires sur les enfants que c'est ainsi que la fiction comblerait cette lacune audiovisuelle ?...)

En Allemagne, le sujet dominant d'ados et de jeunes adultes ne s'explique pas seulement par l'effet du premier film dans lequel on veut mettre ses propres expériences. C'est aussi le reflet de rapports qui ont changé entre les générations [25] .

Le jeune cinéma allemand des années 60/70 a été réalisé par une génération que l'on a appellé « la génération sans pères ». Une génération dont beaucoup avaient perdu leur père pendant la guerre, tels Werner Herzog et Volker Schlöndorff ou pour laquelle le père n'a pas joué de rôle, tel Fassbinder. Leurs films furent aussi un acte de révolte contre les parents, contre une génération accusée d'avoir été responsable du nazisme et de la destruction des juifs. Leurs films ont souvent été faits pour choquer, briser des tabous et parler de ce qui gêne.

« Après la chute du mur, les repères ont changé et les rapports entre les générations se sont souvent renversés. Des parents ont perdu leur autorité. Dans le film *Netto* [*Tout ira bien* de Robert Thalheim] c'est le fils qui conseille son père au chômage et qui, de ce fait, a perdu toute confiance en lui-même. Dans *The Edukators* […] ce sont des jeunes qui revendiquent le droit à éduquer la génération de leurs parents […]. » [26]


Netto, de Robert Thalheim

À l'époque de la mondialisation, il n'y a plus aujourd'hui d'adversaire concret. Les rôles se brouillent. D'autant plus que «cette jeunesse n'est souvent pas au clair avec elle-même. Elle cherche son identité, hésite, doute et se méfie. […] L'atmosphère que reflète ce cinéma est souvent neutre, grise voir sombre, étrange, inquiétante […]. La façon de voir et le style de ces auteurs varient bien sûr d'une personnalité à l'autre. Ce qui leur semble commun, c'est une sincérité, une recherche d'authenticité et de précision qui manque peut-être un peu du glamour dont le cinéma a aussi besoin. » [27]

C'est un cinéma ethnographique dans sa propre culture. Les cinéastes du jeune cinéma allemand sont en train de créer les archives du futur à partir desquelles on pourra comprendre ce que voulait dire être jeune au début du 21 siècle. Il s'agit d'un véritable laboratoire du regard sur la vie, la société et le cinéma.



The Edukators



Secrets de filles



Fatih Akin lors du tournage du film *De l'autre côté (film d'Ouverture de la Rencontre nationale)*

Notes :

1 : Catherine Axelrad, « Renaissance du cinéma allemand – On vous l'avait bien dit ». ***Positif***, avril 2003, no 506, p. 69-70.
2 : Elisabeth Lequeret, « Printemps allemands », ***Cahiers du cinéma***, no 609, février 2006, p. 45-48.
3 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_allemand (10.10.2007). Autre exemple caractéristique d'un discours qui mélange tout : Véronique Le Bris, « La relève allemande », ***TéléObs***, 20-26/10/2007, pp.8-9.
4 : Cité d'après « L'école de Berlin ou le renouveau du cinéma allemand », www.cinemotions.com/modules/Films/note/10977 (10.10.2007).
5 : Michel Azzopardi, ***Vingt ans dans un tunnel. Le cinéma ouest allemand de 1946 à 1966*,** Paris, Nouvelles Editions Debresse 1987.
6 : François Albera, ***L'Avant-garde au cinéma***. Paris, Armand Colin 2005, p. 3.
7 : Ibid., p. 61.
8 : ***Revolver***, no 4, p. 132, cité d'après ***Les Cahiers du cinéma***, février 2006, no 627, p. 47.
9 : Même si ce dernier a fait ses études à Offenbach et Hambourg ; depuis 2004 il travaille à l'école de cinéma Konrad Wolf.
10 : Michael Baute, Ekkehard Knörer, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Simon Rothöhler, « Berliner Schule, eine Collage », 11/02/2007, http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm (17/9/2007).
11 : Katja Nicodemus, « Die ersten Mohikaner. Die Berliner Firma Schramm-Film macht das beste deutsche Kino. Ein Besuch », ***Die Zeit***, no 18, 2002.
12 : Isabelle Regnier, « Matthias Luthardt, électron libre du jeune cinéma allemand », ***Le Monde***, 23/1/2007.
13 : Monika Bellan, « Berlin et la „nouvelle vague" du cinéma allemand », ***Allemagne d'aujourd'hui***, no 176, 2006, pp. 59-68, p. 66.
14 : Rüdiger Suchsland, « Langsames Leben, schöne Tage. Annäherung an die „Berliner Schule" », ***Filmdienst***, 11/02/2007, http://film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=151062&dest=frei&pos=artikel (17/9/07)
15 : Cité d'après Bellan, op. cit., p. 66.
16 : Suchland, op. cit.
17 : Cité d'après Suchland, op. cit.
18 : Ibid.
19 : Daniel Sander, « Die Welle: Fassbinders Erben », ***KulturSPIEGEL***, no 2, 29 janvier 2007, http://www.spiegel.de/kultur/kulturspiegel/0,1518,463372,00.html (17/9/2007).
20 : *Klaus Kreimeier, Die Ufa - Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München/Wien 1992. [trad. MS.].
21 : En vigueur à partir du 1er janvier 2004.
22 : Matthias Kurp, «Filmförderung erreicht Rekordniveau », 5/2/2004. www.medienmaerkte.de/artikel/kino/040502_film_foerderung.html (10/10/2007).
23 : « L'école de Berlin ou le renouveau du cinéma allemand », www.cinemotions.com/modules/Films/note/10977 (10/10/2007).
24 : Bellan, op. cit., p. 67.
25 : Christian Buß, « Unter den Trümmern der Popkultur - Jugend im deutschen Film », filmportal, http://www.filmportal.de/df/5d/Artikel (10/10/2007).
26 : Bellan, op. cit., p. 67.
27 : Ibid.

Matthias Steinle : http://www.uni-marburg.de/fb09/medienwissenschaft/institut/lehrende_medwiss/steinle

Éducation au cinéma en Europe

- des projets singuliers à découvrir en Allemagne :

VISION KINO : Sarah Duve, Directrice - Michael Jahn

www.vision.kino.de

Michael Jahn :

VISION KINO s'est créé en mai 2005. C'est un réseau fédéral pour la compréhension des médias avec plusieurs collaborateurs. L'association n'est pas à but lucratif, elle a comme volonté de promouvoir la compréhension de notre média, le cinéma : faire vivre le cinéma comme un endroit où l'on vit des aventures, puis nous voudrions prendre des mesures pour soutenir la culture cinématographique, préserver l'héritage allemand. C'est une tâche large pour un budget d'un million d'euro par an. Nous pouvons seulement nous consacrer à quelques projets pilotes et quelques réseaux permanents comme la semaine de cinéma à l'école.
VISION KINO est une initiative subventionnée par la FFA (agence pour la promotion du film) et le BKM (ministère de la culture et des médias allemand), l'équivalent du CNC pour 50% et pour les 50 autres, par la personne chargée au niveau fédéral de la culture et les médias. Toutes les institutions nous aident pour que nous y arrivions, dans le plein respect de la souveraineté des Länder.
En Allemagne, nous avons 16 Länder avec chacun une structure particulière, donc un grand nombre de personnes sont impliquées à chaque fois que nous voulons mettre en place quelque chose dans les Länder.
La semaine cinématographique n'est pas la seule action, il existe également :
- une offre de banque de données publiquement accessible sur Internet consacrée à la formation cinématographique (qui aide à la structure de réseaux),
- l'organisation d'un congrès biennale avec 300 participants où l'on échange autour d'idées pour que le cinéma intègre l'école. Les organismes se réunissent autour d'une même table, ce qui ne va pas de soi en Allemagne.
- la publication de recommandations, outils pour mener à bien l'enseignement du cinéma dans les écoles, des DVD publiés à 12 000 exemplaires.

Nous publions aussi des essais sur le Cinéma. Ainsi l'année dernière, nous avons publié *L'Hypothèse cinéma* d'Alain Bergala en allemand, dont le titre est “Le Cinéma est un art”, avec pour sous-titre “Intermédiation cinématographique dans les écoles et ailleurs”.

Notre projet le plus important est la semaine cinématographique à l'école. Cette semaine existe depuis 5 ans. Nous l'organisons en s'inspirant du modèle français d'*École et cinéma*, mais avec un budget moindre. 350 000 élèves de 6 à 19 ans y ont participé, dans 14 des 16 Länder existants. Soit le projet le plus important en effectifs touchés existant en Allemagne.

L'objectif est de proposer aux élèves un programme cinématographique à des prix abordables, avec des débats. Cela renforce le réseau d'actions cinématographiques et intègre davantage le cinéma dans l'école.

Sa coordination est assurée par le Bureau de l'enfant pour le cinéma à Berlin : programme spécial pour les différentes classes d'âge (des films d'actualité, des adaptations littéraires…).

L'opération s'organise par Land, qui fait chacun sa semaine, avec des réseaux spécifique à chaque Land. Le projet se monte avec le Land et le partenaire de projet : informations aux écoles, recherche de copies… Les distributeurs doivent renoncer à leur minimum garanti sur ces projections, les écoliers paient 2,50 ou 3 euros. Les enseignants reçoivent du matériel pédagogique pour préparer le suivi à l'école. Il existe des formations complémentaires pour les enseignants (120 enseignants par an en profitent). Il existe également des séminaires, des rencontres avec des réalisateurs…

La semaine cinématographique doit être ouverte : l'objectif est de lier des réseaux avec les initiatives des Länder, pour compléter l'offre des autres, tels que les projets qui vous seront maintenant présentés. Il ne faut pas que ce soit un concept mono-culturel, centralisé.

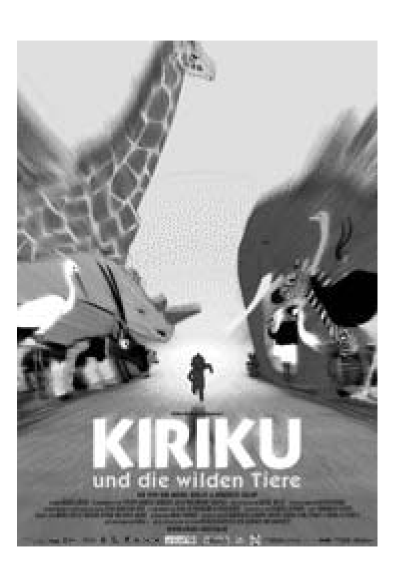
Éducation au cinéma en Europe - des projets singuliers à découvrir en Allemagne :

CINE FETE : Bettina Henzler, coordinatrice, www.kultur-frankreich.de/cinefete

Bettina Henzler, universitaire à Brëm - chercheuse sur l'éducation à l'image en France :

CINE FETE est un festival itinérant qui a 8 ans, initié en 2000 et qui est organisé par l'Ambassade de France et l'association AG KINO

On montre 6 à 8 films par année scolaire. Ils sont montrés en langue originale, en français, avec des sous-titres allemands. Ils s'adressent à toutes les tranches d'âge d'enfants dans le cadre de leur cours de français. Les enfants sortent pour les voir en salle de cinéma.
Ces films sont accompagnés d'un travail pédagogique : formation des enseignants, dossier pédagogique pour les enseignants…



CINE FETE commence en septembre (cette année avec Kirikou) et se déroule durant toute l'année scolaire.

L'objectif est d'apprendre le français, de se servir du cinéma pour apprendre la langue et la culture francophone.

Il s'agit aussi de sensibiliser les enfants à l'hétérogénéité du cinéma : comprendre que le cinéma provient de différents pays. En effet, tous les films en Allemagne sont projetés en allemand donc on peut penser que tous les films sont allemands.

C'est également une introduction à l'esthétique du cinéma, à son art. CINE FETE, comme son nom l'indique, propose enfin de voir le cinéma comme une fête.
Ce projet datant de 2000, il est le plus ancien parmi les projets du cinéma à l'école en Allemagne : la difficulté en Allemagne est de devoir sans cesse jongler avec 16 Länder différents. L'autre élément qui explique ce retard est que nous nous sommes beaucoup axés sur l'Internet et les médias, très tôt.

CINE FETE met en avant la forme, l'arrière-fond culturel mais le fond est survolé par souci de ne pas revenir sur une approche trop esthétisante du cinéma.

Depuis 2000, CINE FETE a concerné 102 villes (grandes ou petites), 123 cinémas, 126 000 spectateurs, dont 5 000 petits.
L'ambassade de France fournit le matériel pédagogique en contactant les différentes régions. La communication se fait par l'association AG KINO.
A l'échelle régionale, les Instituts français font du travail pédagogique et la formation des professeurs. Les salles de cinéma ne sont pas reconnues comme institutions culturelles mais comme lieux mercantiles, donc le travail ne passe pas par eux.
Nous avons 2 copies par film : c'est donc un festival itinérant. Les salles peuvent aussi montrer les films en soirée. Selon les salles, les régions, le travail est plus ou moins investi.

Les critères de sélection des films : un film par an, pour chaque tranche d'âge (de primaire aux grands, il est difficile de respecter le niveau de langue). Certains enseignants s'engagent beaucoup, d'autres peu, donc il faut de tout. Le niveau artistique est important : large éventail de genre (films difficiles à comprendre et d'autres plus faciles d'accès).

Voici quelques exemples récents :
Pour les petits : *L'enfant qui voulait être un ours*, *Kirikou et les bête sauvages*, *Pas d'histoires...*
Pour les grands : *Les glaneurs et la glaneuse*, *La veuve de Saint Pierre*, *Le petit prince a dit*.
Cette année, il n'y a pas eu de classique ni de film francophone, contrairement aux autres années.

Les Instituts français proposent des formations continues avec des interventions de spécialistes comme Alain Bergala ou Francis Desbarats.



Les dossiers pédagogiques sont téléchargeables, sous format pdf sur notre site. Ils comportent une approche linguistique (dialogue) mais aussi approche de l'image (comparaison de plans, travail de l'affiche) et des pistes d'observation (approfondissement) et d'exploitation technologique, avec des méthodes.
Ces dossiers sont très orientés sur le concret, leur visée est l'accompagnement pédagogique des enseignants.

60 dossiers ont déjà été réalisés, archivés sur le site de CINE FETE.

Il faut évoquer la difficulté du choix des films : certains films sont mieux aimés que d'autres (comédies d'actualité faciles qui s'adressent aux adolescents). Mais les professeurs hésitent toujours dès qu'il s'agit de films difficiles car la plupart ne se sentent pas experts en la matière. Il est vrai qu'en Allemagne, le 7e Art n'est pas reconnu comme un art à part entière. Les films classiques sont considérés comme des films désuets. Il manque une sensibilisation au patrimoine cinématographique.

En parallèle, le **Gœthe Institut** en France organise la même chose pour le cinéma allemand, qui s'intitule "Ciné allemand", ce qui donne lieu à des échanges réguliers et fructueux entre participants des deux opérations.



Éducation au cinéma en Europe - des projets singuliers à découvrir en Allemagne :

WAS IST KINO ? : Stephanie Schlüter, initiatrice du projet

Stephanie Schlüter, professeur de philosophie et d'allemand :

WAS IST KINO ? est le plus petit projet allemand puisqu'il n'en est qu'à ses débuts.
Il s'est créé à Berlin, en commun avec la Cinémathèque, la Maison du cinéma, l'école de cinéma berlinoise... L'idée est de réunir différentes institutions qui s'occupent du cinéma à Berlin avec comme objectifs de rassembler le maximum d'enfants, du primaire jusqu'au baccalauréat pour créer un enthousiasme autour du cinéma comme lieu de spectacle et de promouvoir cela de manière durable en développant des programmes pour les enfants et même pour les adultes.

Nous avons développé un concept qui est de miser sur les films pour réunir le savoir et le rendre accessible pour l'école. C'est donc une offre de coopération avec les écoles de Berlin pour qu'elles s'ouvrent aux lieux de cinéma. Elle répond en cela à une Loi de 2004 en Allemagne, qui incite les écoles à s'ouvrir à d'autres organismes éducatifs, notamment les structures culturelles.

Le grand concept de WAS IST KINO ? est de montrer le cinéma comme l'endroit de la perception.
Nous ne parlons pas uniquement du cinéma comme un lieu mais aussi du film comme œuvre d'art, pour qu'il soit situé dans son contexte de développement artistique.
L'objectif est que les élèves puissent aussi aller dans ces lieux (Musée du cinéma…) y découvrir du matériel cinématographique historique, qu'ils rencontrent le cinéma de manière idéale. Nous avons inventé une visité guidée du Musée suivi de la projection d'un film.
Beaucoup de jeunes allemands ne connaissent pas Charlie Chaplin ni Buster Keaton. L'idée est de passer des Frères Lumière jusqu'à aujourd'hui pour rendre compte de chaque époque du cinéma.
Nous avons montré *To be or not to be*, d'Ernst Lubitsch, avec un visite guidée centrée sur les évolutions parallèles du metteur en scène avec l'histoire du cinéma. Il s'agit de comprendre le contexte de la fabrication du film.

Une offre supplémentaire que nous mettons à disposition concerne la visite de la cabine de projection, pour montrer aux enfants concrètement comment on projette les films (poids d'une bobine…). Ce fut assez inouï pour les enfants.

Nous nous intéressons à un segment concret de tout l'ensemble du cinéma, sans faire passer trop de choses : l'idée est de se focaliser sur la structure narrative d'un film, comment on raconte une histoire (lien avec le théâtre, la philosophie…). Nous faisons donc des séminaires à ce sujet. L'idée est de rentrer en dialogue entre des éléments nouveaux et anciens : dialogue avec les élèves, les réalisateurs…

Ces programmes vont être mis à disposition de manière durable, pour que les enseignants puissent venir tout le long de l'année scolaire participer à des ateliers, des projections, des débats…
Nous voulons proposer des parrainages avec les réalisateurs de cinéma berlinois et des cours avec des enfants de 6-12 ans : faire des dessins sur les bobines, faire des films par eux-mêmes et visionner ce qu'ils ont fait. Nous sommes en train d'élaborer d'autres modules pour faire des formations d'enseignants, du matériel pédagogique pour les enfants et enseignants.Plus les enfants sont préparés, mieux c'est pour le suivi de ces ateliers. L'objectif est d'avoir des contacts personnels avec des professeurs, pour faire un travail durable.

Nous croyons que l'éveil des enfants est important pour développer dès le plus jeune âge son spectre de perception : voire de films muets, en noir et blanc, en version originale, expérimentaux…

En somme, nous pouvons dire que les objectifs de cette initiative sont de 3 ordres : rencontre avec des aspects historiques et contemporains, rencontre avec les deux institutions (Musée du cinéma et la salle de cinéma), et un projet à but non lucratif qui s'inscrive dans une durabilité.
La valeur artistique est sous-estimée en Allemagne : les professeur ne croient plus que c'est important. Il nous faut donc réagir vite. Or, n'ayant pas encore trouvé toutes les subventions nécessaires, nous n'avons encore réalisé qu'une petite partie de notre programme : pas de contrats spécifiques avec les distributeurs, travail surtout bénévole... mais qui devrait assez vite porter ses fruits et s'inscrire durablement dans le paysage d'une nécessaire Éducation au cinéma en Allemagne.

Éducation au cinéma en Europe - des projets singuliers à découvrir en Allemagne :

FILM ERNST - Brandebourg : Jürgen Bretschneider

Jürgen Bretschneider (journaliste, éditeur) :

FILM ERNST a lieu à Brandebourg, le Land tout autour de Berlin (couronne de Berlin) - hors Berlin. Ce dispositif existe dans ce seul Land, notre assise est régionale.

En 1956 a été créé la première école de cinéma dans ce Land, où un film est sorti : *A côté de Berlin*. Il a été interdit puis est sorti plus tard.
Cette année, pour VISION KINO et pour nous, nous avons la possibilité d'ouvrir notre cycle sur un film de ce même réalisateur.

Brandebourg est un Land assez pauvre. Entre 1999 et 2006, tout va en diminuant : sur les 20 000 professeurs, seuls la moitié sont à temps plein. Donc beaucoup d'entre eux vivent dans la précarité : il devient difficile de rentrer en contact avec eux.
À Brandebourg, il existe seulement 49 villes comportant une salle de cinéma, dont certaines sont ouvertes pour notre seule activité, soit 151 écrans contre 280 à Berlin, et beaucoup de multiplexes.

Nous travaillons avec 40 cinémas : 1/3 sont des salles mono écrans, un peu vétustes, qui servent de salle des fêtes généralement. Il y a 2,5 millions d'habitants contre 3 millions à Berlin. Pour le 1er semestre 2007, il y eut 1 200 000 entrées dans le Brandebourg contre 4 500 000 à Berlin ; ce qui rend notre activité difficile.
Les habitants vont peu dans les salles art & essai, ils ne connaissent pas les films allemands de "l'école de Berlin" dont vient de vous parler Matthias Steinle.

Que signifie FILM ERNST ? C'est un jeu sur « Ersnt » qui a comme double sens d'être à la fois un prénom et de signifie « fidèle, sérieux » au sens de « constant » - comme dans la pièce d'Oscar Wilde *L'importance d'être constant* (The importance of being Ernst).
En sous-titre de notre opération : « Apprenez en regardant - L'école au cinéma ». C'est l'idée de l'école se déplace en salle de cinéma.

Nous sommes une association gérée par le ministère des finances, celui de l'éducation et par les associations qui gèrent les programmes de l'école au cinéma.

Notre objectif est de montrer des films pour enfants qui n'ont pas le droit de cité dans les salles de cinéma dans la programmation normale. Au début, on s'était dit qu'on pourrait faire cela l'après-midi ou le week-end. Mais ça n'a pas marché, donc on l'a fait dans le temps scolaire.

Nous avons débuté Mai 2003 , d'abord à l'école primaire (jusqu'à l'âge de 12 ans), dans les régions limitrophes du Brandebourg (au fin fond de la province). Lors de la première expérience, ni les professeurs ni les enfants n'ont été emballés, mais nous les avons progressivement convaincu, et entre mai et décembre 2003, 23 projets ont pu être menés, pour 3 600 élèves.
Un public vient régulièrement nous voir : les centres de formations professionnels (élèves de 20-21 ans).

Des pédagogues de l'image, des personnalités du métier, des gérants de salles s'engagent autour de cette cause qu'est l'éducation à l'image.

Nous avons des dossiers pour les professeurs. Nous ne pouvons pas les fournir en ligne sur Internet car les professeurs n'ont pas facilement accès à l'informatique pour leurs classes.

Nous avons comme souci d'encourager la culture générale, la culture cinématographique et la compétence en matière des médias (l'ordre de ces 3 éléments est pour nous important). Mais aujourd'hui, il est difficile de défendre l'idée de savoir lire des films, à l'époque où les enfants ne savent plus lire des livres. Nous sentons que le cinéma n'est pas parmi les premières préoccupations des enseignants.

L'idée est donc d'abord de donner envie d'aller au cinéma, de s'ouvrir à d'autres cinématographies que les *blockbuster*.

Nous offrons des films de haute qualité pour toutes les tranches d'âge, qui peuvent avoir une portée pédagogique.
L'objectif partagé est d'être des passeurs, au sens où le dit Bergala : comme celui qui fait passer d'une rive à l'autre.
Mais il est important aussi de former au goût. Et quoique convaincus de l'approche que Bergala propose, il nous faut donc l'adapter à nos besoins et à nos possibilités.
Concernant le catalogue de films que nous proposons, j'ai regardé le vôtre et j'y ai vu des films qu'on n'oserait jamais montrer (*Boudu sauvé des eaux*, les Buster Keaton…).
Notre catalogue comporte aussi des films classiques mais nous ne les avons pas encore montré. Nous présentons surtout les films récents, de différents pays : 25 films allemands aidés par le Centre régional de la Cinématographie, la Suède / Finlande / Danemark, puis la France en 3e place, et enfin la Turquie, la Mongolie. Comme films français dernièrement, nous avons montré l'*Avion* de Cedric Kahn et *Le rêve* dans notre programmation .
Les films étrangers sont en VO sous-titrés, ce qui pose souvent problème.

Depuis mai 2003, FILM ERNST s'est adressé à 61 000 élèves dans ces 16 salles (la moitié du parc de Brandebourg).
62 films ont été projetés.
100 élèves en moyenne assistent à une projection de FILM ERNST. Notre objectif est donc accompli. Les enfants paient 2,5 euros.

Nous avons su créer FILM ERNST comme un label reconnu : les enseignants nous appellent et nous demandent des conseils pour choisir des films, par exemple sur des sujets liés à l'actualité (semaine du sida, thème de l'environnement…). L'objectif réussi est d'être implanté dans les écoles, et référents des équipes enseignantes.

Nous sommes partenaires pour des initiatives nationales dont la plus importante est VISION KINO, la semaine cinématographique qui vous a été précédemment présenté.

Nous avons maintenant atteint toutes les tranches d'âge et tous les types d'enfants (handicapés…), donc nous avons besoin de plus de films, de matériaux pédagogiques.

Pour ce projet, les salles de cinéma sont pour nous des partenaires très importants. Notre difficulté reste le travail de sensibilisation des enseignants au cinéma, les écoles restant pour nous difficiles à mobiliser.



Édition allemande de *L'hypothèse cinéma* d'Alain Bergala

Éducation au cinéma en Europe

- Quel avenir et quelle place pour l'Éducation au cinéma ?

Intervention de Hélène Raymondaud - CNC



Hélène Raymondaud, CNC :

Je souhaitais en guise de cloture de cette matinée, vous donner simplement deux informations :

Une étude en cours est menée au CNC par Florian Torrès qui comprend trois volets :
- repérer des actions internationales qui se passent en France,

- voir à l'échelle européenne ce qu'on peut glaner comme soutien : par exemple, la direction de la culture et de l'éducation a quelques crédits pour un programme d'échanges entre professeurs - le programme Européen *Comenius* finance des projets de tous types portés par des établissements scolaires : un pôle d'éducation artistique peut y être associé - ou encore le dispositif « Jeunesse en action »,

- repérer dans différents pays européens des projets similaires aux nôtres, qui partagent nos valeurs (étude menée en Grande-Bretagne, Finlande et Allemagne).
Nous y repérons les pratiques similaires à la France.

Par ailleurs, Media (programme de la Commission européenne) a lancé un groupe d'expert pour réfléchir aux bonnes pratiques qu'on pourrait mettre en avant pour amener les jeunes (et moins jeunes) à une éducation aux médias au sens large : *Media Literacy*. Nous n'étions pas invité au départ car le CLEMI (Centre de Liaison d'Education aux Médias et à l'Information) y représentait la France.

À notre demande, le CNC (Pierre Forni et moi même) faisons désormais partie de ce comité d'expert.

Nous avons remarqué que de nombreux pays développent divers projets, tous médias confondus. Mais au final, le cinéma n'apparaissait plus dans le rapport.

Nous avons donc écrit une lettre d'intention pour mettre en avant l'éducation au cinéma, signée conjointement par la France, l'Allemagne, la Finlande et la Grande-Bretagne.

Eugène Andréansky , *Les enfants de cinéma* :

Merci Hélène, et merci à nos amis allemands de vos interventions. Au travers de ce qui a été évoqué, le fait que l'Allemagne envisage désormais de plus en plus le cinéma comme un Art au sein de ses approches pédagogiques, permettra fort probablement à l'avenir un rapprochement qui devrait être très fructueux avec les initiatives d'Éducation au cinéma que nous développons en France.

La volonté du CNC et de ses homologues européens de s'impliquer sur ce dossier est une perspective très stimulante pour aller plus loin dans cette idée de coopérations régulières à développer avec d'autres acteurs culturels européens sur l'éducation au cinéma.

Éducation au cinéma en Europe

- en guise de conclusion....

quelques questions à Florian Torres, enseignant de cinéma



Suite à la matinée de rencontre au Parlement Européen, *Les enfants de cinéma* ont interviewé Florian Torrès qui a effectué une mission au CNC sur l'éducation au cinéma en Europe.

Il est actuellement professeur de cinéma dans la Drôme, aux lycées St Cécile et Camille Vernet.

Les enfants de cinéma (Edc) : Pouvez vous nous présenter votre étude et ce qui a motivé sa réalisation ?

Florian Torrès (F.T) : Le service de la diffusion culturelle du CNC, qui soutient entre autres, les dispositifs d'éducation au cinéma en temps scolaire (*École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma*) et hors temps scolaire (avec le dispositif « *Passeurs d'images* » - anciennement *Cinéville*), souhaite échanger et engager une collaboration sur l'éducation au cinéma avec d'autres pays européens.
Dans cette perspective et sous l'initiative de Pierre Forni, il a paru nécessaire au service d'entreprendre une série d'études afin de mieux connaître les actions d'éducation au cinéma qui ont lieu hors de nos frontières. Une première étude, conduite par un stagiaire chinois Fubin, s'intéressa aux projets « d'éducation au cinéma dans le monde ».
Cependant, vous imaginez la difficulté d'une telle entreprise : Prendre à la fois en compte la situation géo politique des pays étudiés, connaître chaque système éducatif pour pouvoir distinguer ce qui appartient au temps scolaire et au hors temps scolaire, être capable d'analyser quelques points de ressemblances et de dissemblances dans les approches d'éducation au cinéma par rapport à nos dispositifs. Le risque d'une étude ayant pour objet un si vaste sujet, l'éducation au cinéma dans le monde, est irrémédiablement l'effet « catalogue », c'est à dire le fait de voir se succéder page par page des noms de projets qui, dans leurs intitulés paraissent se ressembler.

(Edc) : Mais comment pallier à ces difficultés pour aller plus loin ?

(F.T) : Pour dépasser ces problèmes, le service de la diffusion culturelle a entrepris une deuxième étude en se concentrant sur les projets d'éducation au cinéma en Europe et plus particulièrement en Allemagne, au Royaume Uni et en Suède. Cette étude, que j'ai tenté de mener, s'intéresse évidemment aux autres pays européens mais il semblait dans un premier temps plus judicieux de concentrer son attention sur quelques pays. Tout en restant ouvert, il nous fallait donc délimiter un peu notre regard pour en améliorer l'acuité. Dernière difficulté méthodologique: celle des sources, c'est à dire le choix des interlocuteurs pour rendre compte d'une situation. Les informations concernant les dispositifs de nos pays voisins nous ont été données par des institutions ou des structures gérant un dispositif d'éducation au cinéma au niveau national ou fédéral selon le régime politique du pays. L'étude reste évidemment partielle, non exhaustive, prétendant ne pouvoir apporter qu'un simple éclairage sur cette question complexe.

(Edc) : Cette étude va-t-elle être publiée ?

(F.T) : Elle n'a pas pour vocation à l'être au niveau du CNC, pour d'évidentes raisons diplomatiques… Il est délicat de présenter des actions des pays voisins et que cela soit publié par une administration nationale… Son enjeu est plus de permettre au CNC d'approfondir ses connaissances des dispositifs des autres pays européens et de réfléchir à des solutions concrètes pour l'avenir. C'est-à-dire comment œuvrer pour que des associations, telles que *Les enfants de cinéma* et d'autres, puissent collaborer avec d'autres pays européens avec plus de facilité.

(Edc) : Quelle place fait-on désormais à l'éducation au cinéma en Europe ?

(F.T) : À présent, comme vous avez pu vous rendre compte à travers les riches interventions des structures allemandes entendues à Strasbourg, il est à noter que la France n'est pas si isolée qu'il n'y paraît, à considérer le cinéma à la fois comme un media mais aussi et surtout comme un medium. L'approche du cinéma comme Art est de plus en plus partagée par d'autres pays en Europe. Or il nous faut avouer qu'un certain lieu commun perdurait en France à ce sujet,

ce lieu commun consistait à dire que la France s'intéressait au cinéma alors que le reste de l'Europe ne s'intéresserait qu'aux médias - et pas au cinéma.
Il nous faut désormais oublier ce constat erroné : l'Allemagne, le Royaume Uni, la Suède, la Belgique et d'autres pays s'intéressent à l'éducation au cinéma. Et c'est une chance, que ce soit au niveau des enjeux pédagogiques (avoir désormais la possibilité de comparer les dispositifs, mutualiser les approches), au niveau des enjeux artistiques (discuter des films choisis par les uns ou les autres) mais également au niveau politique avec la possibilité de faire entendre que l'éducation au cinéma concerne plusieurs membres de l'Union Européenne.

(Edc) : Plusieurs de nos structures coordinatrices développent en France des projets cinéma sur l'Europe. Cela a fait l'objet d'un atelier d'échange avec nos invités allemands. Pouvez vous nous parler des initiatives des associations françaises au niveau Européen ?

(F.T) : En France, il existe une véritable volonté des acteurs terrains de mener des projets d'éducation au cinéma à dimension Européenne. Vous avez bien soulevé cet enjeu en demandant à des associations, telles que Vidéo Les beaux jours et d'autres, de venir présenter en atelier leurs actions bilatérales avec l'Allemagne. De nombreux pôles régionaux d'éducation au cinéma mènent ce type de projet. Nous n'allons pas malheureusement tous les énumérer bien que tous les projets soient riches et intéressants : évoquons par exemple les actions du pôle Auvergne « Sauve qui peut le court métrage » qui œuvrent pour que des lycéens de différents pays puissent se rencontrer autour de diffusions du cinéma européens. Le pôle Franche Comté, « Irimm Dôle », travaille sur un réseau européen, nommé *Borders* de réalisation de court métrage auquel est associé les cinémas du Palais à Créteil. Le pôle d'éducation Haute Normandie a mis en place le dispositif KINEMA s'inspirant de CINE FETE, cette action consiste en une étude croisée de films français par des élèves de la basse saxe et de films allemands par des élèves de la Haute Normandie.
Citons également le projet *YEFF !* mené cette année par Kyrnéa International qui a vu se créer un échange de jeunes de différents pays européens pour réaliser une série de courts métrages lors d'ateliers audiovisuels.

Pour l'Allemagne, nous avons eu lors de la matinée au Parlement une présentation très complète des différentes actions d'éducation au cinéma, nous pouvons néanmoins citer les actions de l'OFAJ : l'office franco allemand de la jeunesse. L'OFAJ, créé en 1963 au moment du traité de l'Elysée (traité de coopération franco allemand) met en place un jury franco allemand durant le festival international du film de Berlin, organise un festival du cinéma Allemand à Paris et un festival du film francophone à Tubinger.
Les projets sont donc ambitieux, comportant des aspects théoriques, analyses de film, rédaction de critique. Et à travers la mise en place de réseau de jeunes européens réalisant des courts métrages, une attention particulière est également accordée à la pratique.

(Edc) : Et je crois savoir qu'avec l'exemple de ce qui se faisait avec l'Allemagne de ce côté-ci du Rhin, on a donné quelques pistes à certains coordinateurs frontaliers de l'Espagne, l'Italie ou l'Angleterre qui ne savaient par quel bout commencer des projets avec leurs voisins... Affaire à suivre !



Atelier autour des projets frontaliers sur le cinéma - monté en collaboration avec *Vidéo les beaux jours*

(Edc) : Mais s'il faut désormais nous intéresser à l'avenir, quelles sont les perspectives de tous ces projets ?

(F.T) : Ces projets perdurent grâce à l'énergie de leurs responsables, néanmoins certains de ces projets peinent chaque année à trouver des financements. Finaliser le budget d'une action à dimension européenne est une vraie difficulté. Les projets évoqués sont pour la plupart soutenus par des conventions régionales avec une ou plusieurs régions de pays membres de l'Union Européenne, comme le projet « Ciné clic » organisé par ARDAM en région Bourgogne. Bon nombre de ces associations se tournent naturellement vers les programmes de financements de la commission européenne qui dispose d'un programme Media. Malheureusement, ce programme ne soutient pas de projets d'éducation au cinéma. Un de ses volets intitulés « Festival » indique que les organisateurs doivent effectuer une action envers le jeune public pour pouvoir bénéficier de l'aide du volet « Festival ». En dehors de cela, Media ne soutient pas d'actions d'éducation au cinéma. Donc à ce jour, pas de programme de financement européen sur l'éducation au cinéma.

(Edc) : Et pourquoi cet état de fait ?

(F.T) : Parce qu'il n'existe pas une ligne de financement à proprement parler. Si certains projets ont pu être soutenus, c'est en mettant l'accent sur un autre volet de leurs actions : la jeunesse, l'échange de jeunes, les rencontres interculturelles. Ce constat est partagé par Media Literacy : Media Literacy, que l'on peut traduire par « l'étude des médias », est une antenne indépendante du programme Media mais faisant partie de la même direction générale. *Media Literacy* organise des comités d'experts regroupant les responsables de structures fédérales ou nationales d'éducation aux médias, d'éducation au cinéma et des réseaux européens de chaînes de télévision, de multimédias. *Media Literacy* compte travailler à la création d'une ligne de financement sur les projets d'éducation aux médias qui comportera trois axes : étude de la publicité, étude des jeux vidéos et la troisième d'Internet, le tout financé par le programme Media de la commission européenne.
Hélène Raymondaud vous a informé que dorénavant, en tant que représentants du CNC, elle-même et Pierre Forni font partie du groupe d'expert de *Media Literacy*. Actuellement ce groupe publie une série de rapports consacrés à l'éducation aux médias où la place du cinéma semble peu visible. Car pour *Media Literacy*, l'éducation à l'image est avant tout entendu comme relevant de l'éducation citoyenne – permettre aux citoyens de mieux maîtriser les outils de la société de l'information et pouvoir porter un regard critique sur les flux d'images. C'est la raison pour laquelle le service de la diffusion culturelle du CNC français, soutenue par sa direction et par la direction des affaires internationales, a proposé à ses interlocuteurs européens - responsables également de dispositifs d'éducation au cinéma comme par exemple Sara Duve de VISION KINO présente parmi vous à Strasbourg - de rédiger une déclaration commune préconisant de prendre en compte les dispositifs d'éducation au cinéma, et de ne pas seulement considérer l'éducation à l'image comme relevant de l'étude des médias.

(Edc) : Par quels pays cette déclaration a-t-elle été signée ?

(F.T) : Ce texte, « Pour une meilleur prise en compte du cinéma », a été signé par Klas Vindklund du SWEDISH FILM INSTITUT, Peter Packer du UK FILM COUNCIL, Sara Duve de VISION KINO et envoyé à MEDIA LITERACY. Une réunion est prévue avec Matteo Zacchetti, responsable de MEDIA LITERACY et Aviva Silver responsable de MEDIA.

(Edc) : Quels sont les objectifs du CNC sur ce dossier dans l'avenir ?

(F.T) : Travailler avec ses partenaires européens et Media Literacy afin d'obtenir une ligne de financement dans les programmes européens au niveau de l'éducation au cinéma. Les programmes européens comportent des volets de 6 ans : nous avons commencé le programme 2007-2013. Le CNC oeuvre pour qu'une ligne de financement puisse être créée pour le prochain programme. Ce qui paraît loin mais c'est le rôle du CNC de préparer à l'avenir. Pour l'heure, le CNC réfléchit avec ses partenaires à des projets fédérateurs. On peut penser à un corpus de film commun, à la fabrication d'outils, à un portail…

(Edc) : Merci Florian. Une petite phrase de conclusion ?

(F.T) : À mon sens, c'est ontologiquement que l'Europe et le cinéma sont proches : Tous deux ne cessent de se nourrir de ce qui leur parait étranger. Ils sont donc l'un comme l'autre le lieu d'une ouverture constante et il me semble essentiel de favoriser ce pas de deux.

Contact Florian Torrès : florian@ricprod.com

Liens utiles

- L'article de Florian Torrès publié dans la revue *Soléo* : http://www.europe-education-formation.fr/docs/Agence/SOLEO_17.pdf

- Le Site ressource de l'*Agence française éducation et formation tout au long de la vie* : http://www.europe-education-formation.fr
(appels à projets - aides européennes à l'éducation : *Comenius, Erasmus, Grundvig, Léonardo*...)


SENS

Annexe 1 : Courrier DESCO relative à la Rencontre nationale d'octobre 2007 :





Direction générale de l'enseignement scolaire

Service des enseignements et des formations

Sous-direction des écoles, des collèges et des lycées généraux et technologiques

Bureau des écoles

DGESCO A1-1
N°2007-407

Affaire suivie par
Karine Savigny
Téléphone
01 55 55 34 87
Télécopie
01 55 55 38 92
Courriel
Karine.savigny
@education.gouv.fr

110 rue de Grenelle
75357 Paris 07 SP

Paris le 21 SEP. 2007

Le ministre de l'Éducation nationale

à

Mesdames les inspectrices et Messieurs les inspecteurs d'académie, directrices et directeurs des services départementaux de l'Éducation nationale

S/C de Mesdames les rectrices et Messieurs les recteurs d'académie

OBJET : treizième rencontre nationale des coordinateurs départementaux *École et cinéma*

La rencontre nationale des coordinateurs départementaux du dispositif *École et cinéma* se déroulera, en 2007, du 17 au 19 octobre à Strasbourg ; cette rencontre annuelle s'inscrit dans le cadre du partenariat formalisé par la convention signée entre le ministère de la culture et de la communication et celui de l'éducation nationale. Elle doit permettre à chacun d'enrichir ses connaissances et ses compétences dans le domaine du cinéma, grâce aux apports des universitaires et des artistes invités.

Les acquis de ces journées pourront contribuer à développer les actions de formation continue dans le domaine des enseignements artistiques à l'école. Je souhaite que la personne que vous avez désignée dans votre département pour suivre le dispositif *École et cinéma* puisse participer à la manifestation citée en objet. Vous voudrez bien lui délivrer un ordre de mission et prendre en charge ses frais de déplacement et de séjour ; l'association *Les enfants de cinéma*, assure, pour sa part, les frais de la totalité des repas.
Vous voudrez bien trouver ci-joint des informations sur l'organisation et le programme prévisionnel de ces journées.

Pour le ministre et par délégation,
Le directeur général de l'enseignement scolaire

Jean-Louis Nembrini

PJ : Programme des Rencontres

Annexe 2 : Programme de la Rencontre nationale d'octobre 2007 à Strasbourg :





Mercredi 17 octobre

9 h 30 – 12 h 00

Matinée réservée aux nouveaux départements et nouveaux coordinateurs.
Réunion avec l'équipe des *Enfants de cinéma*.

à partir de 10 h 00

Simultanément, **présentation et projection** pour les enseignants du Bas-Rhin du film de Lotte Reiniger *Les Aventures du prince Ahmed*, suivies d'une conférence de Serge Kornmann, spécialiste de Lotte Reiniger.

14 h 15 – 15 h 45

Conférence d'ouverture : « Pour une vision humaniste de l'école » par Heinz Wismann, philosophe et philologue.

15 h 45 – 18 h 30

Projection du film *Le Passager* d'Abbas Kiarostami.
- Intervention et analyse filmique proposées par Charles Tesson, écrivain et enseignant de cinéma.
- Intervention sur le travail d'Abbas Kiarostami et le cinéma iranien, par Alain Bergala, cinéaste, écrivain et enseignant de cinéma.

18 h 45 – 21 h 30

Ouverture officielle de la Rencontre Nationale.
Présentation et avant-première du film de Fatih Akin *De l'autre côté*, en partenariat avec Pyramide et ARTE France. (Festival de Cannes 2007, prix du meilleur scénario).



Jeudi 18 octobre

9 h 00 – 9 h 30

Expérience d'une classe de CM2 de Weitbruch (Bas-Rhin) : *La Légende du bâton magique*, film réalisé par les élèves et qui sera sonorisé en direct.

9 h 30 – 12 h 30

- Intervention de Carole Desbarats, essayiste et enseignante de cinéma : « L'Enfant au cœur du film ».
- Présentation et projection du film *Récréations* de Claire Simon, suivie d'un débat avec Carole Desbarats et Marie-Hélène Malandrin, pédagogue.

14 h 00 – 16 h 30

Ateliers de réflexion :
- De la nécessité d'un projet départemental pour la mise en œuvre d'*École et cinéma* sur le terrain.
- *École et cinéma*, un projet culturel et éducatif à l'échelle de chaque salle partenaire.
- Évaluation pédagogique des élèves : quels critères, quels outils ?
- Découvrir le cinéma allemand autour de projets scolaires menés en Alsace avec Vidéo les Beaux Jours/Maison de l'image à partir de courts métrages allemands.
- « Lignes de temps », une expérience originale sur le film *Où est la maison de mon ami ?* d'Abbas Kiarostami à partir d'un logiciel d'analyse de plans.
- Le cycle I : quelle suite donner au travail expérimenté ces cinq dernières années dans le cadre d'*École et cinéma* ?

17 h 00 – 19 h 30

Actualité politique de l'Action culturelle et de l'Éducation artistique : enjeux et limites pour un projet exigeant comme *École et cinéma*.

19 h 45 – 21 h 30

Soirée exceptionnelle proposée en partenariat avec Vidéo Les Beaux Jours/Maison de l'image et Alsace Cinémas. Projection d'un court métrage allemand.
Présentation et projection du film *Émile et les détectives* de Gerhard Lamprecht, 1931.



Vendredi 19 octobre

9 h 00 – 12 h 30

Matinée au Parlement Européen.
- Cinéma d'Allemagne : « Le jeune cinéma allemand, véritable laboratoire du regard » : Conférence de Matthias Steinle, Universitaire spécialiste du cinéma allemand.
- Éducation au cinéma en Europe : l'exemple de l'Allemagne, trois projets à découvrir en Allemagne.
- Quel avenir et quelle place pour l'Éducation à l'Image et au Cinéma en Europe ?

14 h 15 – 17h00

Présentation et projection du film *U* de Serge Elissade et Grégoire Solotareff.
- Intervention de Grégoire Solotareff.
- Intervention d'Hervé Joubert-Laurencin, écrivain et enseignant de cinéma : cinéma et références picturales. Promenade dans l'Histoire de l'Art à travers les plans-tableaux du film.

17h00 – 17 h 30

Bilan et clôture de la Rencontre Nationale.

La Rencontre Nationale a lieu au
Cinéma Star–Saint Exupéry
18, rue du 22 Novembre à Strasbourg
Tel. 03 88 22 73 26 • Site www.cinema-star.com

... à vos agendas...

La prochaine Rencontre nationale des Coordinateurs départementaux d'École et cinéma se tiendra à Lyon, les 15, 16 et 17 octobre 2008



- Morceaux choisis -

Avec le soutien de la Délégation au Développement et aux Affaires Internationales,
document réalisé par *Les enfants de cinéma*,
maître d'œuvre d'*École et cinéma*,
dispositif subventionné par le CNC et la DDAI (ministère de la Culture et de la Communication)
et la DGESCO et le SCEREN-CNDP
(ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche)



Directeur de publication : Eugène Andréanszky
Conception et réalisation du document : Olivier Demay
Enregistrements, transcriptions des Actes : Paola Martini
Traductrices Français - allemand : Caroline Elias et Kerstin Krolak
Transcription débats au Parlement européen : Perrine Boutin
Sonorisation, matériel : *Agence culturelle d'Alsace - Vidéo Les Beaux jours*
Impression : *Louyot*. 1er semestre 2008. Tirage à 350 exemplaires

Un grand merci aux auteurs, intervenants et invités qui ont participé à ce document, et à tous les participants à cette Rencontre nationale d'*École et cinéma* de Strasbourg

---

Un remerciement tout particulier à Flore Tournois, à Patrick Straub, à Paola, Jean-Louis, Henri, Marie et Virginie, à Georges Heck, Serge Kornmann, Margherita Trefoloni, à Matthias, Bettina, Caroline et Kerstin pour leur collaboration efficace et réactive. Merci enfin à Delphine et à Lydie !